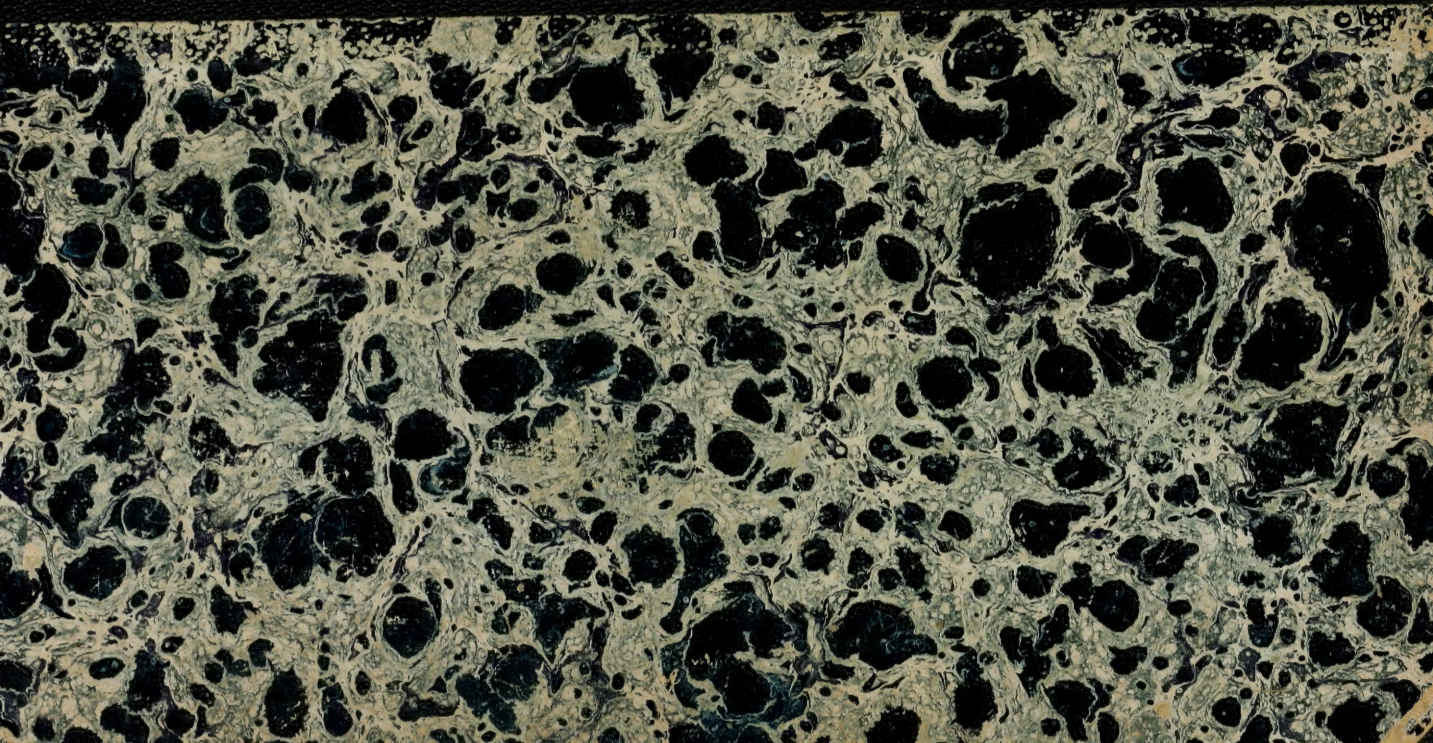
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01582597 9



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/shakespeareundun00bh

Shakespeare und unsere Klassiker

Shakespeare und unsere Klassiker

von Arthur Böhtlingk

Erster Band:
Lessing und Shakespeare

Fritz Eckardt Verlag
Leipzig 1909

B671s

Lessing und Shakespeare

von Arthur Böhtlingk

Leitspruch:
Durch Wahrheit zur Schönheit!

188771.
7.4.24.

Fritz Eckardt Verlag
Leipzig GGGGGG 1909

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Germany

Dem englischen „Dichterkönige“ ist, seit den Tagen, da Lessing ihn für uns entdeckte, von uns Deutschen der königliche Rang nie strittig gemacht worden. Selbst Goethe ist nur der „Dichterfürst“ geblieben. Am allerwenigsten ist solches unseren Dichterheroen selbst beigekommen. Sie wußten nicht nur, daß sie ihm ihr Bestes verdankten: je höher sie selbst sich entwickelten, nur um so lebhafter fühlten sie seine Unerreichbarkeit. „Denn wir sämtlich, wie wir auch sind, können weder seinem Buchstaben noch seinem Geiste genügen“ — lautet das Verdikt des 76jährigen Goethe, da Shakespeare es ihm mit seinem Hamlet wieder einmal angetan hatte.

In seinem England haben seine eigenen Rivalen im Zeitalter der Elisabeth allesamt die Segel vor ihm gestrichen. In seinem Nachruf, wie dieser der Ersten Folio-Ausgabe seiner Werke vorgesetzt ist, stellt ihn Ben Jonson nicht nur über alle andern englischen Dichter, — der Klassizist, welcher ihm nachsagte, nur wenig Latein und noch weniger Griechisch gekannt zu haben, urteilte, daß er auch die Alten ausnahmslos in Schatten gestellt habe.

„Voll Stolz war Rom, voll Übermut Athen,
Sie haben Deinesgleichen nicht gesehen!
Triumph, Britannien! Du nennst ihn Dein eigen,
Dem sich Europas Bühnen — alle neigen!“

Auch Milton wird (1630) ihm huldigend nachrufen: er habe sich durch seine Werke selbst ein Denkmal gesetzt „überragend jed' Jahrhundert".

„Und so liegst du in solchem Pomp begraben,
Daß Könige stürben, solche Gruft zu haben!"

In England ist denn auch sein Stern nur so lange erloschen, umwölkt gewesen, als der Bürgerkrieg dauerte und die von den Puritanern verpönten Theater geschlossen waren. Schon 1665 wird ihn John Dryden, trotz der französischen Flutwelle, die bei der Rückkehr der Stuarts sich am Themsestrand geltend macht, und mancher Aussetzungen, wieder über alle dramatischen Dichter aller Zeiten erheben.

Da Voltaire, Ende der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts, in London weilt, beherrscht Shakespeare die Bühne so souverain, daß der Franzose sich des übermächtigen Eindrucks nicht erwehren kann und in die Bahnen des Engländers einzulenken sucht. Was ihn allerdings nicht verhindern wird, ihn zugleich als „trunkenen Wilden" abzufertigen, um schließlich als Pariser „Akademiker" nicht weniger hartnäckig gegen ihn zu wettern, als gegen den Aberglauben.

Erst der große Franzose mit dem germanischen Namen: Victor Hugo hat ihn in seiner ganzen Größe zu würdigen versucht. Als Verbannter auf Jersey, im Ärmelkanal, vom Meere umringt, weiß er ihn nur mit dem Weltmeere selbst zu vergleichen — so unermeßlich, so elementar und gewaltig, so

unerschöpflich und überreich an Leben dünkt er ihm. Innerhalb der ganzen Weltliteratur kennt Hugo keinen Namen, der sich an Tiefe und Wucht des Tragischen ihm gleich setzen ließe, als höchstens den des Aschylus.

Shakespeare aber ist ein zu ausgesprochener Germane, als daß der Romane ihn ganz zu erfassen und in sich aufzunehmen vermöchte. Victor Hugo selbst wird sich des nationalen Gegensatzes zu sehr bewußt sein, um seine Landsleute nicht davor zu warnen: in seine Fußtapfen zu treten, ihm nacheifern zu wollen.

Anders liegt der Fall für uns Deutsche. Auch Lessing wollte selbstverständlich keinerlei Nachäffung. Ihm schien indes der englische Dichterkönig wie kein anderer berufen: die eigene deutsche Volksdichtung, die sich in französischem Fahrwasser zu verlieren drohte, zu befreien und sich selber wiederzugeben. Wie sehr er damit recht hatte, bezeugen seine eigenen, unter der Einwirkung Shakespeares entstandenen Meisterwerke, bezeugen erst recht die Dramen Goethes und Schillers, die unter der Sonne des großen Briten herangereift sind. In welchem Maße dies der Fall, soll freilich in dieser Schrift erst genauer dargelegt werden.

Wenn unter so bewandten Umständen David Friedr. Strauß hat ausrufen können: „Möglich, daß Shakespeare größer ist als Goethe; möglich auch, daß der Sirius größer ist als die Sonne, aber unsere Trauben reift er nicht“ — so hat er

damit nur die Grenze seiner eigenen dichterischen Individualität markiert: tatsächlich ist Shakespeare die Sonne, ohne welche unsere Klassiker niemals geworden wären, was sie sind, die, wenn eine, unsere Trauben gereift hat.

Wir zählen Shakespeare denn auch längst zu unseren eigensten Klassikern. Wie 1816 sein zweihundertjähriger Todestag, so ist 1864 sein dreihundertjähriger Geburtstag in deutschen Landen gefeiert worden, wie nur noch die Gedenktage Goethes oder Schillers; mit solcher Begeisterung, daß die „Nüchternen", die nicht mitkonnten, sich zum schärfsten Widerspruch herausgefordert fühlten. So sind damals die „Shakespeare-Studien" Gustav Rümelins entstanden, in denen der Tübinger Kanzler in der Analyse Hamlets oder König Lears an Oberflächlichkeit und Unverständnis geradezu mit der berüchtigten „Inhaltsangabe" des Spottvogels Voltaire wetteifert. Der „Realismus", den Rümelin dabei für sich in Anspruch nimmt, ist der des Philisters, der auf den Brettern, die die Welt „bedeuten", nur die Alltäglichkeit, das sinnlich Greifbare, das Verstandesgemeine, die „Wirklichkeit", wie er sie zu erfassen vermag, sucht. Um unsere Dioskuren für seine der ihrigen diametral entgegenstehenden Auffassung als Kronzeugen auszuspielen, wird Schiller, wenn er den deutschen Genius an der Hand des Griechen und des Briten einem „bessern" Ruhme nachgeschritten sein läßt, damit haben sagen wollen: daß seine eigenen Bühnen-

werke „besser" seien als die der alten Griechen und des großen Briten, über diesen zu stehen kommen! Wann hätte Schiller zu solcher Selbstüberschätzung je auch nur eine Anwandlung gehabt?

Daß der englische Dichterkönig mit seiner Dichtkunst eine nicht wieder erreichte Höhe darstellt, erklärt sich nicht nur aus einer einzigartigen Naturbegabung heraus. Auch der Umstand, daß der in welthistorischer Stunde von seinem Volkstum Emporgetragene in diesem einen so festen Rückhalt gewonnen hat, ist noch keine zureichende Erklärung. Hierzu ist die Flutwelle der italienischen Renaissance gekommen. Diese hat ihn so unmittelbar erfaßt, daß man seine Kunstart sich nicht klarer veranschaulichen kann, als wenn man sich darauf besinnt, wie er die „italienische" Dichtkunst in seinen beiden Epen und den Sonetten meistert und dabei seine ganze Kunst in den Dienst der Volksbühne gestellt hat. Bedenkt man, wie er auch einen großen Teil seiner Bühnendichtung an die italienische Novellistik knüpft und sogar auf italienischen Boden verpflanzt, erscheint er da nicht geradezu als ein Ausläufer der Renaissance? Wo hätte diese eine vollere Blüte gezeitigt, als in seinem „Kaufmann" oder seinem „Mohren" von Venedig?

Der Engländer brauchte, indem er sich mit der italienischen Renaissance so eng vermählte, sein eigenes Volkstum nicht dranzugeben. Nichts bezeichnender für den Dichter der „Historien" zumal, als das Bewußtsein, wie die englische „Nationalität"

auch die Eroberung Englands durch die Römer zur Voraussetzung hat. Warum sollte er nicht selbst römisches Blut in den Adern haben? Jedenfalls liegt ihm die Affinität mit dem antiken Römertum so im Blut, daß es keine historische Persönlichkeit gibt, die seinen entsprechenden Vorstellungskreis so beherrscht, ihm so nahe steht, wie die Gestalt Cäsars. Dies bekunden nicht nur seine Römerdramen selbst, auch die „Historien" werden von dem Geiste Cäsars getragen; ja — selbst Hamlets Busenfreund und alter ego Horatio ist seiner seelischen Wesenart nach — Römer. Die Wiedergeburt des klassischen Altertums, insoweit es sich um das römische handelt, bedeutete derart auch eine Wiedergeburt der englischen Nationalität selber, die sich auf ihre „römische" Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit besinnen sollte und damit zugleich auf die Quelle ihrer höheren Geisteskultur.

Dazu der „französische" Einschlag, wie ihn die Eroberung Englands durch die romanisierten Normannen im Gefolge gehabt hat und der in der englischen Sprache, wie sie Shakespeare selbst handhabt, einen so starken Niederschlag abgesetzt hat. Das Französische kam selbst dem Stratforder Bauernsohn so leicht auf die Zunge, lag so in der Luft, daß sein Heinrich V. zum Schluß französisch parliert!

Derart ist der Germane mit dem Romanentum so innig verwachsen, daß seine geistige Wesenart beide Volksarten in sich wiederspiegelt. Shakespeare ist sich dessen offenbar auch deutlich bewußt gewesen.

Mit welcher „Freiheit" lassen Porzia und Nerissa die verschiedenen Nationalitäten Revue passieren! Um dem Engländer die bunteste Jacke, ein wahres Konglomerat von Nationalitäten aufzuhalsen. Die Konsequenz, die der englische Dichterkönig hieraus für seine „Dichtkunst" zog — hat er zweifellos hinter der Maske seines „Cymbeline" sinnbildlich zum Ausdruck gebracht. Imogen, die englische Königstochter, die wie die Miranda im „Sturm" nur das Sinnbild seiner dramatischen Muse sein kann, will und kann nicht von Rom, von ihrem „Cäsar" lassen. Wie ruft doch der Wahrsager zum Schluß?

„Der Römische Adler
Der, hohen Flugs, von Süd nach Westen schwebte,
Ward kleiner stets, bis er im Sonnenstrahl
Verschwand: dies zeigt, daß unser Fürstenadler,
Der große Cäsar, sich in Liebe wieder
Mit Cymbeline, dem strahlenden, vereint,
Der hier im Westen glänzt."

Und so zieht Cymbeline, ein Römisch und ein Britisch Banner freundlich vereint, triumphierend in London ein.

Diese Vermählung der englischen Volksdichtung mit dem Antik-Römischen und Italienischen hat der Kunst Shakespeares das Gepräge gegeben.

Zur Wiedergeburt des klassischen Altertums in italienischem Gewande, zur Renaissance, ist noch die religiöse Neuerung, die Reformation, hinzugekommen. Shakespeare hat auch Luther zur Voraussetzung. Als Germane hat er sich auch für die reli-

giöse Wiedergeburt von innen heraus in vollem Maße empfänglich erwiesen. Erst die religiöse Läuterung, Tiefe und Freiheit, wie sie seine Dichtung in so hohem Maße auszeichnet, hat dieser ihren religiös-ethischen Inhalt gegeben. Auch über die religiöse und ethische Höhe des englischen Dichterkönigs sind wir nicht hinausgekommen. Renaissance und Reformation haben in ihm ihre Synthesis vollzogen. Und so kommt in ihm eine Kulturwelle zum Ausdruck, wie wir noch keine gleich vollwertige wieder erlebt haben. Im Sternbilde Shakespeare können sich alle Kulturvölker rings auf dem Erdenrunde, zum mindesten alle europäischen, begegnen.

Wenn kürzlich der Russe Tolstoi sich hiergegen auflehnt und ähnlich, wie dereinst Voltaire, den englischen Dichterkönig als einen „Wilden" von ethischer Minderwertigkeit abfertigen zu können vermeint hat, so kommt dies einer persönlichen Schrulle gleich. Auch der Slawe hat sich für Shakespeares Wesenart, wie sie seine Dichtung durchstrahlt, in hohem Maße empfänglich erwiesen. Hamlet, Lear, Othello haben keinen empfänglicheren Boden gefunden. Wenn sich Tolstoi, selbst der größte russische Erzähler, vergeblich abgemüht hat, dem großen Briten ein Verständnis abzugewinnen, so verhält er sich gegen alle westeuropäische Kultur überhaupt ablehnend. Ihm geht das Verständnis für diese ab, weil er über das orthodoxe Russentum des „heiligen" Rußland, wie es von Byzanz aus „vermönchT" worden ist, nicht hinauskann. Wenn er mit dem derzeitigen „recht-

gläubigen" Rußland, wie es amtlich in der Staatskirche festgelegt worden ist, in tödlichen Konflikt geraten ist, so daß er sogar die große Exkommunikation über sich hereingezogen hat, so ist dies nicht durch seinen Unglauben bewirkt worden, sondern durch seine Strenggläubigkeit, seine Askesis, welche keinerlei äußerlichen Zwang duldet. Er ist, seiner religiösen Wesenart nach, ein russischer Mönch nach byzantinischem Zuschnitt. Zwischen seinem Pessimismus, um nicht zu sagen Nihilismus, seiner Religion der Selbstertötung und Weltentsagung und der Lebensbejahung des großen Briten gähnt eine abgrundtiefe Kluft. Das ist indes nicht das Ausschlaggebende. Im Shakespeare haben auch die Entsagendsten strengster Observanz Luft und Raum genug, um ihre Eigenart zu wahren. Der strenge Tolstoi hat, wenn auch von einem entgegengesetzten Standpunkte aus, den großen Briten so wenig zu fassen vermocht, wie dereinst der frivole Voltaire. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur seine Inhaltsangabe des „König Lear" zu lesen, die er seiner kritischen Studie zugrunde legt. Tolstoi sieht in dem ganzen Lear wenig mehr als ein unverdauliches Chaos von Narretei und Roheit. Er meint ihn gleicherweise aus ästhetischen und ethischen Gesichtspunkten heraus als ein Pfuscherwerk abtun zu können. Würde er ihn auch nur halbwegs verstehen, würde er zu seiner Verblüffung alsbald wahrnehmen, daß er mit seiner erbarmungslosen Kritik der Shakespeareschen Tragödie gegen seine eigensten Ideale wütet. Wo und

wann hätte das reine Menschtum, wie es Tolstoi predigt, einen tieferen und glänzenderen Triumph gefeiert, wäre es als das Göttliche im Menschen tiefsinniger und gewaltiger zur Anschauung gebracht worden, als im achtzigjährigen König Lear, der, um nur noch Mensch zu sein, sich der Krone und aller Macht unwiderruflich begibt? Weil er als unbeschränkter Machthaber, von Lüge und Kriecherei umringt, in Trug und Schein dahingelebt hat, sehnt er sich so ungestüm nach Wahrheit und damit nach Natur und Wirklichkeit, nach Liebe. Was ist Cordelia anderes, als die Verkörperung der Wahrheit und damit von Liebe und Treue? Vater Lear verstößt sie, weil er unfähig geworden ist, Wahrheit von Lüge, Schein von Sein, Natur von Unnatur zu unterscheiden. Als er durch ihn bis ins innerste Mark erschütternde Erlebnisse in sich geht, zu sich selber kommt, als ihm die Wahrheit aufgegangen ist, wird er vor Cordelien knien, mit ihr in seinen Armen, mit der Gottheit ausgesöhnt, selig dahingehen. Und Tolstoi sieht in ihm nur einen wahnsinnigen Wüterich, der keinerlei Umkehr erlitten hat! Der soziale Schwärmer, der „Kommunist" Tolstoi ist besonders darüber aufgebracht, daß Shakespeare, wie er sich einredet, für den geringen Mann, den Handwerker und Proletarier, nichts übrig hätte. Dabei bemerkt er nicht einmal, wie Shakespeare im „König Lear" auf nichts so bedacht ist, als die Herzen der Reichen und Mächtigen für das Elend der Enterbten zu erweichen. Gibt es ein größeres Elend,

als das des armen Tom (Edgar), des nackten Bettlers, der vor Hunger und Elend dem Wahnsinn nahe ist? „Wer seid Ihr?“ fragt ihn Gloster, worauf er entgegnet:

„Ein armer Mensch, gezähmt durch Schicksalsschläge,
Der durch die Schule selbstempfundnen Grams
Empfänglich ward für Mitleid.“

Ähnlich Gloster selbst:

„So fügt es stets, Ihr Götter!
Laßt stets den üpp'gen, wollusttrunknen Mann,
Der Eurer Satzung trotzt, der nicht will sehn,
Wenn er nicht fühlt, schnell Eure Macht empfinden:
Verteilung tilgte dann das Übermaß
Und jeder hätte g'nug.“

Und Lear selbst, der König? Wie ruft er doch in der furchtbaren Sturmnacht, die ihn mit der Natur aussöhnt?

„Ihr armen Nackten, wo Ihr immer seid,
Die Ihr des tückschen Wetters Schläge duldet,
Wie soll Eu'r schirmlos Haupt, hungernder Leib,
Der Lumpen offne Blöß' Euch Schutz verleihn
Vor Stürmen, so wie der? O daran dacht' ich
Zu wenig sonst! — Nimm Arzenei, o Pomp!
Gib preis dich, fühle, was das Elend fühlt,
Daß du hinschütt'st für sie dein Überflüss'ges,
Und rettest die Gerechtigkeit des Himmels!“

Wo hätte Tolstoi selbst je beredter für das Elend des Proletariats plädiert? Den Reichen und Mächtigen vernichtender ins Gewissen geredet? Und die Gerichtsszene, die Lear in seinem Halbwahnsinn, der

sein Innerstes zu äußerst kehrt, improvisiert, um den Richtern die Maske vom Gesicht zu reißen? Die ganze soziale Ordnung zu brandmarken! Gibt es in Tolstois „Auferstehung" ein vernichtenderes Kapitel? Und Shakespeare soll für die Elenden und Unterdrückten, das Unrecht, nichts übrig gehabt haben!

Tolstoi selbst nimmt, im dunklen Bewußtsein seines Unverstandes, mildernde Umstände für sich in Anspruch, indem er keinen Shakespeare-Kommentator gefunden habe, der ihm die Augen geöffnet hätte. In der Tat: wie Viele auch aller Zeiten und aller Zungen Shakespeares „König Lear" gerühmt und über alles bewundert haben, ich weiß von Keinem, der auch nur das Problem im „Lear" zureichend klargelegt hätte, von Keinem, der nur zu sagen wüßte, weshalb Lear sich der Krone und seines Reiches begibt, der begriffen hätte, wie Lear im Grunde so wenig ein „Wahnsinniger" ist wie Hamlet.

Dies gilt nicht nur von Shakespeares „König Lear" oder „Hamlet" — auch mit der Kommentierung des „Kaufmanns von Venedig" und des Mohren Othello liegt es so im argen, daß die elementarste Klarlegung noch aussteht.

Und so gilt es zugleich mit der Darlegung der Einwirkung des englischen Dichterkönigs auf unsere deutschen Klassiker das Verständnis seiner eigenen in Betracht kommenden Meisterwerke zu fördern.

„Brich durch, du Stern der Dichter, strahl hernieder!
Erhebe die gesunkne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht."

So können und müssen wir Nachgeborenen drei Jahrhunderte später abermals mit Ben Jonson rufen. Noch mehr. Shakespeare ist, wie dies der junge Goethe als Erster erkannt hat, ein Leitstern nicht nur für unsere Dichtkunst, sondern für die Lebensauffassung, ein Führer durchs Leben, wie wir keinen größeren und helleren Stern am Menschheitshimmel haben. Der Erste, der das Zeug gehabt hat, in seinem Geiste zu leben und zu taten, aber ist Otto v. Bismarck gewesen; wie ich dies bereits klarzulegen versucht habe*). Eben hierin besteht die Geistes- und Seelengröße des Eisernen Kanzlers.

Die Einwirkung des großen Briten ist nicht auf sein Volkstum beschränkt, auch nicht auf seine Stammesart, das Germanentum, er gehört der ganzen Menschheit an, die ihm selber Erstes und Letztes gewesen ist. Sein Genius kennt weder eine räumliche noch eine zeitliche Schranke.

„Nicht nur für unsre Zeit lebt er —: für immer!"

heißt es abermals schon bei Ben Jonson. Wer wollte dem heute widersprechen?

*) „Bismarck und Shakespeare." Bei Cotta 1908.

Leſſing und Shakeſpeare.

Inhalt.

Seite

Vorwort 5

I. Wann und wie ist Lessing zu Shakespeare gekommen? 17

1. „Der junge Gelehrte" und das „Henzi-" Fragment 19
2. Annäherung an die Engländer und Abwendung von Gottsched 26
3. „Geschichte der englischen Schaubühne" . 30
4. „Miß Sara Sampson" 33
5. Vorrede zu Jakob Thomsons Trauerspielen 36
6. Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn 39
7. Der „Philotas" 42
8. John Dryden (und Farquhar) 53
9. Der 17. Literaturbrief vom 16. Februar 1759 77

II. Wie hat Shakespeare auf Lessing eingewirkt und dieser ihn genutzt? 89

1. Lessings „Faust" 91
2. „Minna von Barnhelm" 102
   a) Die dramatische Gattung 105
   b) Der ethische Grundakkord 111
      α) Analogie mit Shakespeares „Kaufmann" . . 111
      β) Analogie mit Shakespeares „Hamlet" . . . 114
   c) Das Liebesmotiv. (Shakespeares „Othello") . 119
   d) Das Ringmotiv. (Shakespeares „Kaufmann von Venedig") 132
   e) Einwirkung Diderots 137
   f) Lessings Eigenstes 144
      α) Das persönliche Erlebnis 144
      β) Das nationale Moment 148

Seite
3. Der „Laokoon“ 157
a) Der Ausdruck des Schmerzes bei den Griechen 157
b) Die Häßlichkeit bei Shakespeare 161
4. Die Hamburgische Dramaturgie 167
a) Das bestehende deutsche Theater 167
b) Endgültige Abfertigung Voltaires 173
α) Voltaires „Zaïre“. (Othello) 174
β) Voltaires „Merope“ 183
γ) Voltaires „Semiramis“ (Hamlet) 186
c) Lessings Auffassung des Gespenstes 198
d) Die Shakespearesche Bühne 212
e) Die Kunst des Schauspielers 215
5. „Emilia Galotti“ 220
a) Entstehung und Erlebnis 220
b) Der Vater Galotti. (Othello) 226
c) Der Prinz und Emilia (Romeo und Julia) 228
d) Marinelli. (Polonius — Jago) 232
α) Polonius 232
β) Jago 240
e) Die Orsina. (Hamlet) 242
f) Hingang der Emilia (Ophelia) 249
g) Shakespeares Einwirkung auf das Ganze der „Emilia“ 254
h) Zur Beurteilung von Lessings Mustertragödie 261
6. Nathan der Weise 267
a) Das „Erlebnis“ 268
b) Die literarischen „Quellen“ 272
c) Shakespeare als Vorbild 275
d) „Der Kaufmann von Venedig“ 276
α) Der Kerngedanke von Shakespeares „Kaufmann“ 277
β) Der Kerngedanke von Lessings „Nathan“ . 279
e) Religiöse Unduldsamkeit und Duldung 281
f) Die drei Kästchen und die drei Ringe 284
g) Shylock und Nathan 290
h) Das Orientalische und Märchenhafte 296
i) Lessings „Nathan“ und sein eigen Selbst . . 297
k) Noch einmal Shakespeare und Voltaire . . . 298
Schlußbetrachtung 301

Vorwort.

Daß Lessing den englischen Dichterkönig für uns Deutsche in seiner wahren Größe und Tragweite erst hat entdecken müssen, sowie daß die Bühnendichtung unserer Klassiker unter dem Sterne William Shakespeares herangewachsen ist und sich zu ihrer schönsten Blüte entfaltet hat, ist längst ein Gemeinplatz geworden. Wie und wann indes Lessing selbst zu Shakespeare gekommen, und vollends, wie er ihn für seine eigene Bühnendichtung genutzt hat, diese für die Erkenntnis des Werdeganges und die zielbewußte Fortentwicklung unserer gesamten Geisteskultur elementaren Fragen sind bis auf den heutigen Tag noch — unerledigt.

Ad. Stahr hat zwar schon 1843 in seiner immer noch lesenswerten Abhandlung: „Shakespeare in Deutschland“ (Literarhistorisches Taschenbuch von Prutz) das weittragende Thema angeschnitten, allein, zumal in bezug auf Lessing, die aufgeworfenen Fragen so gut wie unbeantwortet gelassen. Geht Stahr doch zeitlich hinter den 17. Literaturbrief aus dem Februar 1759, in welchem sich Lessing zu Shakespeare bekennt, nicht zurück. Dieser Brief ist ihm Alpha und Omega. „So war Shakespeare,“ steht (S. 9—10) wörtlich zu lesen,

„der Leitstern, auf den Lessing von Anbeginn seiner literarischen Tätigkeit mit immer erneutem Drängen seine Nation hinwies.“ Von Anbeginn? So wären schon Lessings Jugenddramen, vom „Jungen Gelehrten“ bis zur „Miß Sara Sampson“, diese mit eingeschlossen, unter dem Leitsterne des großen Briten geboren? Als sei der 17. Literaturbrief nicht eben dadurch so bedeutsam, daß er die Absage Lessings an die auch für ihn so lange maßgebend gewesenen französischen Klassiker und die Erwählung Shakespeares zum Leitstern, dessen „Entdeckung“, enthält! Und auch in seiner sonst so schätzenswerten Biographie Lessings (wohl heute noch die lesbarste), die ein ganzes Menschenalter später einsetzt, ist Stahr in bezug auf das Verhältnis des Dramatikers Lessing zu Shakespeare keinen Schritt weiter gekommen. Der Weg, der Lessing zu Shakespeare hinführte, bleibt unbetreten. Bei der Analyse der „Minna“, der „Emilia“, des „Nathan“ fehlt der Nachweis über die Einwirkung des großen Briten vollständig.

Stahr aber hat bereits Gervinus zur Voraussetzung, dessen Abhandlung über Lessing in seiner epochemachenden deutschen Literaturgeschichte er mit Recht besonders rühmt. Auch als Gervinus später sein großes Werk über Shakespeare schrieb, hat er die so weit klaffende Lücke nicht auszufüllen unternommen.

Noch auffallender womöglich ist, daß selbst Danzel und Guhrauer, die Verfasser der minu-

tiösen, grundlegenden Monographie Lessings, und auch noch W. v. Maltzahn und R. Boxberger, die Erneuerer des Riesenwerkes, die Kluft haben bestehen lassen. Auch Hettner und Kuno Fischer sind an dieser — vorübergegangen.

Dr. Ludwig Rovenhagen hat zwar 1867 (im Programm der Aachener Oberrealschule) in dankenswerter Weise „Das Verhältnis Lessings zu Shakespeare" zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung gemacht, ist jedoch dabei über Gervinus, Danzel und Hettner nicht hinausgekommen.

Und so blieb Erich Schmidt, als er selbstbewußt ausrief: „Komm, tapferer Lessing!" und sich daran machte, eine neue, womöglich abschließende Monographie in zwei mächtigen Bänden hinausgehen zu lassen, eine Ernte zum Einholen übrig, wie kein Schnitter solche sich üppiger hätte wünschen können. Man kann indes leider den Berliner Literarhistoriker nur dazu beglückwünschen, daß der so hochgemut Angerufene, der tapfere Lessing, ihm — nicht gekommen ist, ihn hat gewähren lassen müssen. Was helfen all die Einzelkenntnisse, was nutzt die geistvollste Darstellung, wenn das Wesentliche nicht vom Unwesentlichen ausgesondert worden! Sind noch so schöne, wohlpolierte Bausteine zur Stelle, wie soll ein Bau Bestand haben, was sag' ich — überhaupt erstehen können, wenn das Fundamentalste übersprungen wird? Wer über Lessings Aufenthaltsorte und persönliche Beziehungen, über die Schauspielertruppen oder auch die einzelnen

Schauspieler und Schauspielerinnen, die zu Lessings Lebzeiten in seinen Bühnenstücken aufgetreten sind, über die entlegensten, im Staube der Bibliotheken verborgenen „Quellen", die irgendwelchen Anhaltspunkt bieten für das Nebensächliche, für einzelne Umstände und Namengebungen in Lessings Bühnenwerken — unterrichtet sein mag, wer sich mit Vorliebe auf Seitenwegen, mit Vermeidung der breiten Landstraße, in das Gebüsch stupender Belesenheit schlägt, der wird allerdings Erich Schmidts „G. E. Lessing" nicht genug bewundern und genießen können. Wem indes an dem Werdegange des Lessingschen Genius, zumal des Dramatikers, gelegen ist (und Lessing hat als Bühnendichter angefangen und geendet, lebt, streng genommen, auch für die meisten Gebildeten, nur noch als solcher fort), wer wissen will, wie der Dramatiker Lessing dazu gekommen, den englischen Dichterkönig zu seinem Leitstern zu erwählen, und inwiefern er ihm nachgegangen ist, wie Shakespeare auf ihn und seine Dichtung eingewirkt hat, der kann Erich Schmidts „Lessing" getrost ungelesen lassen. Gewiß — auch Erich Schmidt weiß, daß Lessing erst erstaunlich spät zu Shakespeare gekommen ist, und daß er schließlich zu diesem als zu seinem dramatischen Leitsterne aufgeschaut hat, allein wie verständnisvoll und eingehend die betreffenden Abschnitte in seinem großen, zweibändigen Werke behandelt sind, erhellt zur Genüge daraus, daß bei der minutiösen Analyse der „Minna", der „Emilia", des „Nathan" — auch

bei ihm der Nachweis von Shakespeares Einwirkung entweder abgelehnt oder überhaupt nicht angezogen wird!

Lessing aber hat, wie wir uns überzeugen werden, von dem Tage an, da ihm der englische Dichterkönig in seiner ganzen Tragweite für unsere deutsche Dichtung, zumal für sein eigenes Schaffen, aufgegangen war, selbstverständlich kein Bühnenstück entworfen, keine Szene gestaltet, kaum eine Person charakterisiert, ohne ihn zu Rate zu ziehen, Shakespeares Meisterwerke, so viel als irgend möglich, als Goldgrube zu nutzen.

Wer dies hat übersehen können, bekundet ein so unzureichendes Eindringen zugleich in Lessings und in Shakespeares Bühnenwerke, daß ein solches Manko sich notwendig auch dort rächen muß, wo Shakespeare nur negativ in Frage kommt, wie beim „Philotas". Während Erich Schmidt sonst nicht eifrig genug darüber wachen kann, daß Lessingen keine halbwegs direkte Anlehnung an Shakespeare nachgewiesen werde, findet er Shakespearesche Anklänge in diesem nach französisch-klassizistischem Rezepte gefertigten Einakter; eben dort, wo Lessing sie um der Stileinheit willen und wohl auch, um nicht bei König Friedrich, dem eingeschworenen Voltairianer, auf den der „Philotas" gemünzt gewesen ist, anzustoßen, offenbar sorgfältigst — vermieden hat. Der „Philotas" auf Friedrich den Großen gemünzt? — Weshalb nicht? Ist der anonyme Einakter, das kleine Kriegs- und Königsdrama in

griechischer Umhüllung doch nur dazu dagewesen: Friedrich den Großen im Jahre 1758—1759, inmitten des Siebenjährigen Krieges, zum Friedensschluß zu bereden. Was, so durchsichtig die Hülle auch ist, allerdings nicht nur Erich Schmidt, sondern auch allen seinen Vorgängern entgangen ist.

Nicht genug damit, daß der Dramatiker Lessing solcherweise ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist — auch der Werdegang des Dramaturgen, des dramatischen Theoretikers ist so wenig klargelegt worden, daß die entscheidende Abhandlung: Drydens „Versuch über die dramatische Dichtkunst", durch die Lessing dem englischen Dichterkönige zugeführt worden, und von der der berühmte 17. Literaturbrief nur der Widerhall ist, in der ganzen Lessingliteratur gänzlich unbeachtet geblieben ist. So absolut unbeachtet, als existiere die bedeutsame, geradezu klassische Abhandlung, das Lesenswerteste, was von John Dryden überhaupt auf uns gekommen ist, gar nicht. Dabei hat Lessing den Drydenschen „Versuch" 1756 fast im vollen Umfange verdeutscht und in seiner „theatralischen Bibliothek" zum Abdruck gebracht, haben Herausgeber seiner Werke, wie Maltzahn und Hempel, die bloße Übersetzungen sonst auf sich haben beruhen lassen, die Drydensche Abhandlung mit gutem Grunde in die Lessingschen Werke aufgenommen. Über Drydens Einwirkung auf Lessings dramaturgische Auffassung aber erfahren wir bei Erich Schmidt, so gut wie bei allen andern Lessingforschern

und Biographen, kein Jota — rein gar nichts! Alois Brandl ist, soweit ich sehe, der Einzige, der (in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Shakespeares Werken) den Zusammenhang wenigstens andeutet.

Das sind, wie gesagt, keine bloßen Lücken, für die Erkenntnis Lessings und die Würdigung seiner Dramatik mehr oder minder entbehrliche Momente, das ist ein schier bodenloser Abgrund, über den kein Steg hinwegführt. Hier kann, will man die Kluft ausfüllen, nur ein Neubau von Grund aus zum Ziele führen.

Am überraschendsten dürfte, bei dem bisherigen negativen Stande der Lessing-Forschung, die Wahrnehmung sein, in welchem Umfange Lessing bei Gestaltung seiner drei dramatischen Musterwerke, insbesondere Shakespeares „Kaufmann von Venedig", dessen „Othello" und „Hamlet" genutzt hat. Dies hat zwar, wenigstens was die „Minna" anbelangt, bereits Otto Ludwig, gewiß ein Kompetentester in diesen Dingen, in seinen Tagebuchaufzeichnungen („Shakespeare-Studien") deutlich genug zu erkennen begonnen, aber nur, um damit (von Erich Schmidt) — abgewiesen zu werden! Auch hat Guhrauer auf einem Zettel im Nachlaß von Danzel den Vermerk vorgefunden: „Orsina — ein weiblicher Hamlet!" — allein ohne den Wink zu verstehen. Sogar der unselige Professor Albrecht mit seiner Plagiatmanie, der jede Zeile von Lessing „gestohlen" erklärt und ihn dafür der Kriminaljustiz überliefert

wissen will, hat — nur zu bezeichnend für seine krankhafte Wortklauberei — als einziges Plagiat aus Shakespeare (der nach Albrecht freilich nur der Deckname einer ganzen Gruppe von Edelleuten am Hofe der Elisabeth gewesen wäre!), in Lessings „Minna" gefunden: — daß wie Lessings Just dem Wirte „nachspuckt", so die Lady Anna in Shakespeares Richard III. diesen „anspeit"!!! (Bd. III, 1391.) Und dies obgleich Minna selbst Tellheim direkt mit dem „Mohren von Venedig" vergleicht, ohne daß Tellheim widerspräche.

Die so hartnäckige Scheu davor, Lessingen irgendwelche „Entlehnung" aus Shakespeares Meisterwerken nachzuweisen, ist offenbar bedingt gewesen durch Lessings bekannten Ausspruch in seiner Hamburgischen Dramaturgie: daß man am Shakespeare ein Plagium im eigentlichen Sinne gar nicht begehen könne! „Was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen."

Wie sollte Lessing angesichts dieses seines Ausspruchs selbst die Stirn gehabt haben, dem Unantastbaren auch nur das Geringste zu entnehmen! Man vergaß hierbei, daß Lessing es nur für unmöglich erachtet, dem Unvergleichlichen unbemerkt

auch nur einen „Vers“ zu entnehmen, und daß er fortfährt: „Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein.“ Warum studiert? — wenn nicht, um ihn möglichst gründlich zu nutzen! Der Dramatiker solle ihn nutzen wie der Landschaftsmaler die Camera obscura. So hat er es offenbar selbst gehalten. Als er den Ausspruch (1768) tat, lag seine „Minna“ bereits hinter ihm, seine „Emilia“ angefangen im Pulte.

In die Camera obscura aber blickt nur ein Landschaftsmaler, der seinen ungewappneten Sinnen nicht zureichend traut, um auf sich allein gestellt ans Werk zu gehen. Dem entspricht auch der vielberufene Ausspruch am Schlusse der Hamburger Dramaturgie, in welchem Lessing meint, daß man ihm zuviel Ehre antue, wenn man ihn für einen vollwerten Dichter halte. Was in seinen neueren Bühnenstücken Erträgliches sei, davon sei er sich sehr bewußt, daß er es einzig und allein der Kritik verdanke. Lessing hat, indem er so über den Dichter in ihm den Stab bricht, es an dieser Stelle getan im Unmut darüber, weil man ihm für die in der Hamburgischen Dramaturgie gehandhabte Kritik so wenig Dank wußte, daß er die weitere Veröffentlichung einstellte. „Ich bin daher,“ schließt er diesen Gedankengang, „immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer,

den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann."

Handelt es sich hier somit zunächst um ein Plaidoyer für die Leistung des Kritikers und die Tragweite der Kritik auch für die schöpferische Dramatik, so hat Lessing doch unverkennbar zugleich eine möglichst objektive Wertung seines eigenen dichterischen Könnens geben wollen. „Ich fühle," führt er daher mit jenem unbedingten Wahrheitsdrange aus, der sein untrüglichstes Kennzeichen ist, „die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt, ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen, durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken." Um zu „dichten", ein Bühnenstück zu fertigen, müsse er, von allen andern Geschäften und unwillkürlichen Zerstreuungen frei, seine ganze Belesenheit gegenwärtig haben, bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die er jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, ruhig durchlaufen können. Er war daher zu einem Theaterdichter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, nicht zu brauchen. Der Dichter der „Minna" brauchte sich deswegen nicht zu verstecken. Er wird trotz alledem, im Gefühl seines Könnens, noch den Wurf seiner „Emilia" und auch noch seinen „Nathan" wagen.

Warum sollen wir Lessingen nicht beim Worte nehmen? Den Wahrhaftesten der Wahren Lügen strafen? Je näher wir zuschauen, je besser es uns glückt, in seine geistige Werkstätte einzudringen, desto mehr nur werden wir uns davon überzeugen, daß an diesem seinem Bekenntnisse nicht zu rütteln ist. Auf wen aber sollte der Vielbelesene, wenn er als Bühnendichter eines Vorbildes bedurfte, sich besinnen, bei wem sollte er Einkehr halten, sich „Wärme, Kraft und Nahrung" holen, wenn nicht bei seinem Shakespeare?

Man sieht, wie eine Revision der Lessing-Akte von Grund aus bitter nottut. Nicht nur im Hinblick auf seinen geistigen Werdegang, — in bezug auf seine Wesenart überhaupt, sein ganzes Tun und Lassen als Dramatiker. Nicht um seinetwillen, sondern um unseretwillen. Hat er doch nicht nur für uns Deutsche Shakespeare entdeckt und zum Vorbilde für unsere Bühnendichtung gesetzt — gestützt auf den großen Briten ist er durch seine eigenen Bühnenwerke mustergültig, einer unserer Klassiker geworden.

Wie ist Lessing zu Shakespeare gekommen? Wie hat er ihn verwertet? Was ist ihm Shakespeare in Wahrheit gewesen? Was kann und soll der englische Dichterkönig uns Nachgeborenen noch sein? Hierauf gilt es, endlich zureichende Antwort geben. Es ist dies der sicherste Weg, Lessings eigenes Werk wieder aufzugreifen und von neuem fruchtbar zu machen.

I. Wann und wie ist Lessing zu Shakespeare gekommen?

1. „Der junge Gelehrte" und das „Henzi"-Fragment.

Als Ende der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts Lessing, noch nicht zwanzigjährig, als Student in Leipzig, — anstatt, wie es seine Eltern von ihm erwarteten, zum Theologen auszureifen — sich dem Theater zuwendete, thronte daselbst Gottsched, der literarische Oberpriester und Reiniger der deutschen Bühne nach französischem Muster. Ende der dreißiger Jahre hatte er mit Hilfe der Neuberin die Leipziger Bühne zur mustergültigen für ganz Deutschland gemacht. Doch war Gottsched bereits mit der Neuberin selbst zerfallen. So willig und begeistert sie als Schauspielerin und Direktrice einst seinen Winken gefolgt war, um die schier bodenlose Roheit der verwilderten Bühne, die Harlekinaden und marktschreierischen Staatsaktionen los zu werden, so entschlossen war sie jetzt, den hochmütigen Schulmeister mit seinen ertötenden Regeln und dem akademischen ewigen Einerlei abzutun. Da kam ihr Lessing mit seinem Erstling, seinem „jungen Gelehrten", der ganz Leben und „Gegenwart" war, eben recht. Sie erzielte mit dem ernsten Lustspiel einen durchschlagenden Erfolg. Lessing selbst wurde offenbar dadurch bestimmt, sich als

Dichter und Kritiker in den Dienst der nationalen Bühne zu stellen.

Dies mußte ihm um so näher liegen, als er im „jungen Gelehrten" sein Eigenstes gegeben hatte. Wer wollte verkennen, daß er der „junge Gelehrte" selbst ist, daß er sich in diesem zugleich selbst gab und zum besten hatte?

Das 1747 bereits verfertigte und im Januar 1748 zum ersten Male aufgeführte Lustspiel in drei Aufzügen verleugnet keineswegs die französische Schule und Regel: es ist seiner Form nach ganz im hergebrachten, französischen Rahmen gehalten und trotzdem — kerndeutsch. Wird doch Damis-Lessing, der junge Gelehrte, in seinem Drange nach Allwissen sich geradwegs mit dem Doktor Faust identifizieren! Seiner offenbar in hohem Maße problematischen „Braut" will er die Wahl lassen, ob sie lieber einen Doktor der Gottesgelahrtheit, der Rechte oder der Arzneikunst zu ihrem Manne haben will. In allen drei Fakultäten hat er disputiert. „Was geht uns Gelehrten," ruft er seinem Famulus, dem Bedienten Anton, zu, „Sachsen, was Deutschland, was Europa an? Ein Gelehrter, wie ich bin, ist für die ganze Welt; er ist ein Kosmopolit; er ist eine Sonne, die den ganzen Erdball erleuchten muß." Kein Wissensgebiet darf ihm fremd bleiben. Keine Schulweisheit aber vermag ihn zu befriedigen. Alle drei Fakultäten trumpft er ab. „O, betrogene Toren! Die Wahrheit läßt euch nicht lange in diesem sie beschimpfenden Irrtume." Wenn die so von der herrschenden Schulweisheit Betörten aber verzweifelt ausrufen: Unser Wissen ist Stückwerk! — so bleibt er für sein Teil doch überzeugt, daß der Mensch

einer allgemeinen Erkenntnis fähig ist. Es leugnen, hieße, ein Bekenntnis seiner Faulheit oder seines mäßigen Genies ablegen.

Famulus Anton schlägt ob solcher Verwegenheit die Hände über dem Kopfe zusammen. Die Krakelfüße und fürchterlichen Zickzacke der hebräischen Schriftzeichen dünken ihn „wenigstens Fausts Höllenzwang" — —. „Ach, man weiß es ja wohl, wie es den Leuten geht, die alles lernen wollen. Endlich verführt sie der böse Geist, daß sie auch hexen lernen" — — Und so sieht er den „berühmten" Damis nach seinem Tode unter die Gelehrten versetzt, „die zum Teufel gefahren sind".

So knüpft der junge Lessing, der so ganz auf das Leben Gerichtete, der dieses möglichst unmittelbar auf die Bühne zaubern, der ganz „Gegenwart" sein will, gleich bei seinem ersten Wurfe das Drama an die urwüchsigste — Volksdichtung an. So tief und fest wurzelt er, trotz seines Kosmopolitismus, im nationalen Boden und Bewußtsein. „Der junge Gelehrte" enthält den ganzen Dramatiker Lessing, fast wie Schillers „Räuber" den ganzen Schiller.

Wiewohl auch er, mit Oberschulmeister Gottsched, es noch mit den Franzosen als Muster hält, so ist er doch, seiner ganzen Anlage nach, von vornherein für das Akademische, das rhetorische Pathos der Corneille, Racine und ihrer Nachbeter nicht zu haben gewesen; er fühlte sich weit mehr zu jenem Molière, dem Schauspieler und Dichter in einer Person, hingezogen, der von der italienischen Posse ausgegangen war und eben deswegen, obgleich ein französischer Klassiker, von Gottsched gering geachtet wurde. Lessings höchster Ehrgeiz als Lustspieldichter

war darauf gerichtet, ein deutscher Molière zu werden.

Er aber wollte es nicht beim Lustspiel bewenden lassen — auch das heroische Drama, das Trauerspiel, sollte in seinem Geiste neu erstehen. Eben in den Tagen, da er seinen „jungen Gelehrten" gestaltete, hatte sich zu Bern eine politische Tragödie abgespielt, die ihn im Innersten packte und zu dichterischer Verwertung antrieb. Der Schöngeist und Freiheitsschwärmer Henzi, der auch in Deutschland in literarischen Kreisen Ansehen genoß, war von verwegenen demokratischen Landsleuten, welche die Herrschaft der Berner Aristokratie stürzen wollten, in eine Verschwörung verwickelt worden. Er hatte seine persönlichen Beziehungen zu den Verschworenen, obgleich er ihre umstürzlerischen rebellischen Pläne mißbilligte, mit dem Leben büßen müssen. Auch er wurde als „Rebell" von Henkershand hingerichtet. Lessing erfuhr von diesen die weitesten Kreise erschütternden Vorgängen nicht nur aus den öffentlichen Blättern, in Berlin begegnete ihm ein Berner, der ihn auch hinter die Kulissen blicken ließ. Er meinte, so vollständig und verläßig unterrichtet zu sein, daß er daraufhin das so frisch in der Erinnerung Gegenwärtige als Trauerspiel auf die Bühne bringen zu können glaubte, ohne auch nur die Namen zu ändern. So machte er sich an seinen „Samuel Henzi". Die Objektivierung, die typische Gestaltung wähnte er gesichert, indem er den Aufrührer im Gegensatz zum Patrioten und den Unterdrücker im Gegensatz zum „wahren Oberhaupte" zu schildern unternahm. Henzi ist der Patriot, der, wie Brutus dem Cäsar gegenüber, nur vom Wohle

des Staates getrieben, die Freiheit in ihren alten Grenzen wiederherstellen will, während Ducret, der von Ehr- und Herrschsucht Getriebene, ähnlich wie Cassius, ihn mit fortreißt. Steiger, der regierende Landammann von Bern, das „wahre Oberhaupt" der Republik, gegen den die Verschworenen sich zusammengetan haben, erinnert, als der bedrohte Machthaber, an Cäsar.

Man sollte meinen, daß Lessing, durch diese Analogie bestimmt, auf den maßgebenden Gestalter der Cäsar-Tragödie, auf den englischen Dichterkönig zurückgegriffen hätte, zumal er die Verdeutschung des Shakespeareschen Meisterwerkes durch v. Borck, die schon 1741 erschienen war, zweifellos gekannt hat. Danzel ist denn auch der Meinung gewesen, daß Lessings „Henzi" Shakespeares „Cäsar" zugrunde liege. Sollte dieser wirklich Lessingen vorgeschwebt haben, so ist er ihm deswegen doch gewiß nicht in dem Sinne vorbildlich gewesen, daß er sich durch den großen Briten als Dramatiker hätte belehren und leiten lassen. Borcks Verdeutschung des „Julius Cäsar" in gereimten, sechsfüßigen Alexandrinern, nach französischem Muster, ist eine derartige Verballhornung gewesen, daß Shakespeare, durch diese trübe Brille vermittelt, keine zündende Kraft hat ausüben können. Und auch Voltaires „Tod Cäsars", obgleich nur eine Paraphrase des Shakespeareschen Meisterwerkes, war nicht dazu angetan, ihn dem großen Briten zuzuführen. Lessing wird seinen „Henzi" so ängstlich nach den französischen Schulregeln zuschneiden, als blickte ihm Gottsched selbst über die Schulter. Um die Einheit des Ortes zu wahren, verlegt er das ganze Spiel in einen Saal

des Berner Rathauses, so daß, auch wenn er die ganze Volksversammlung und seinen Helden vor ihr redend vorführt, es nur des Aufzuges eines inneren Vorhangs bedurfte. Um die vorgeschriebenen 12 bis 24 Stunden einzuhalten, läßt er die Handlung mit dem Tage anfangen und mit Einbruch der Nacht zu Ende gehen. Vor allem sprechen im „Henzi" alle ständig in schulgerechten gereimten Alexandrinern!

Wenn Lessing selbst, der unter dem bleiernen Drucke dieser Gottschedschen Rüstung mit der Ausarbeitung kaum über den ersten Aufzug hinweggekommen ist, es doch nicht wagt, diese abzulegen, vielmehr, sich zugleich rechtfertigend und entschuldigend, in den Briefen zum 2. Teile der Schriften (1753) nachträglich bemerkt: „Gewisse große Geister würden diese kleinen Regeln ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig geschätzt haben; wir aber, wir andern Anfänger in der Dichtkunst, müssen uns denselben nun schon unterwerfen" — so mag er, wie Danzel vermutet, dabei an Shakespeare, Otway und andere Engländer gedacht haben. Allein er lehnt ihre „Freiheit" für seine Person entschieden ab und dürfte dabei Shakespeare selbst, direkt, am wenigsten gegenwärtig gehabt haben. Danzel selbst weist überdies nach, daß, wenn er in diesem Zusammenhange auf größere Geister anspielt, er nur eine Wendung des Franzosen Houdart de la Motte wiederholt.

Weit mehr, als an den „Julius Cäsar" des großen Briten erinnert Lessings Henzi-Fragment, wenn auch nicht in dem Maße wie Hettner will, der darin das Vorbild Lessings erkannt zu haben meint, an Otways „Gerettetes Venedig oder die

entdeckte Verschwörung". Obgleich Otway, der durch die Schule der Franzosen durchgegangene Engländer in diesem Stücke den Reim, den er in seinem „Alcibiades" und „Don Carlos" festhält, glücklich wieder abgestreift und auch das ängstliche Einhalten der drei Einheiten auf sich hatte beruhen lassen, gehört das Stück der französierenden Richtung an.

Weit davon entfernt, Lessings Übergang ins englische Lager zu bekunden, ist sein „Henzi", obgleich auch er, wie schon sein „junger Gelehrter", die Gegenwart in Dichtung umzusetzen trachtet, vielmehr ein nur zu greifbarer Beleg dafür, daß er in der „Kunst" des Dichtens es entschieden noch mit den Franzosen und Gottsched als Schulmeister hielt. Doch dürfte eben deswegen der „Henzi", infolge der Unvereinbarlichkeit von Lessings Wesenart, auch als Dramatiker, mit der Eigenart der höfischen Franzosen in die Brüche gegangen und Fragment geblieben sein.

2. Annäherung an die Engländer und Abwendung von Gottsched.

Das von Jahr zu Jahr wachsende Interesse an der englischen Bühnendichtung scheint eine Frucht von Lessings engem geistigen Anschluß an den „Freigeist" Mylius gewesen zu sein. Der an sieben Jahre ältere Mylius, der, als Lessing nach Leipzig an die Universität kam, bereits mit dem Theater, wie es Gottsched und die Neuberin inszeniert hatten, in enger Fühlung stand, dürfte ihn mit der Bühne zuerst in Berührung gebracht haben. Auch Mylius war zunächst ein begeisterter Bewunderer und Anhänger Gottscheds. Seine „Ode an die Schauspielkunst", das Erste, was von ihm in Druck kam, war eine hochpathetische Huldigung an Gottsched. Nach der Übersiedlung nach Berlin (Ende 1748), wohin ihm Lessing gefolgt war, ist er, wie Lessing in seinem Nachruf auf ihn (1754) bezeugt, von der Bewunderung und Anhängerschaft an den Leipziger Oberpriester so weit abgekommen, daß er die letzte Strophe seiner Ode, in welcher er die Verdienste Gottscheds um die Schauspielkunst so laut gefeiert hatte, selbst „ziemlich boshaft" hätte parodieren helfen. „So geht es fast immer," bemerkt Lessing, „wenn man Leute von zweideutigen Verdiensten allzusehr erhebt, ehe man sie näher untersucht hat. Man schämt sich end-

lich, daß man sich bloßgegeben hat, und will allzuspät durch ebenso übertriebene Beschimpfungen die Lobsprüche vertilgen, die uns bereits lächerlich gemacht haben." (Brief vom 3. April 1754.)

Wenn Mylius seine Huldigung Gottscheds nur hat parodieren „helfen", so ist das wohl dahin zu verstehen, daß die Parodie von Lessing selbst ausgegangen ist; auch das „man" deutet zweifellos auf ein Lessingsches Selbstbekenntnis. Auch er war damals mit Gottsched fertig. Doch hat er in der Vorrede zu den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters", der Vierteljahrschrift, die er 1750 mit Mylius zugleich herauszugeben begonnen hatte, auf Gottsched hingewiesen, als auf den, der dank seiner „unwidersprechlichen" Verdienste um das deutsche Theater und seiner unvergleichlichen Belesenheit, wie keiner berufen erscheine, eine allgemeine Geschichte des Theaters zu geben. Gottsched hatte am Schlusse seiner Abhandlung über die deutsche Schaubühne eine solche Geschichte in Aussicht gestellt, darüber waren jedoch bereits vier Jahre verstrichen, ohne daß er sein Versprechen eingelöst hätte. Wollten Lessing und Mylius, indem sie hieran erinnerten, nur Baumaterialien herbeischaffen, um Gottsched das „schwere Werk" zu erleichtern, so gibt Lessing in der Vorrede nur zu deutlich zu verstehen, daß dabei ein gut Teil Ironie mit unterlief. Gottsched gäbe in seinen Verzeichnissen der altdeutschen Stücke meistenteils nur die — Titel. Von unseren alten theatralischen Stücken hätten viele (zu diesen „vielen" gehört offenbar auch Gottsched selbst) einen allzu verächtlichen Begriff. „Es ist wahr, sie sind wenig regelmäßig, sie haben wenig von den Schön-

heiten, die itzt Mode sind; allein, wer vielen von ihnen den Witz, das Ursprünglich-Deutsche und das Bewegende abspricht, der muß sie entweder nicht gelesen oder seinen Geschmack allzusehr verekelt haben."

Wenn Gottsched nur immer auf die Franzosen als Muster zur Hebung der deutschen Bühnendichtung hinwies, so wollten Lessing und Mylius ihr Augenmerk besonders auf das englische und spanische Theater richten und auch die Italiener und Holländer nicht vergessen. Der Deutsche solle bei allen europäischen Kulturvölkern Umschau halten und nicht nur bei den Franzosen. Damit nicht genug. — „Das ist gewiß, wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturelle folgen, so würde unsere Schaubühne mehr der englischen als französischen gleichen."

Mylius war so darauf aus, die englische Welt kennen zu lernen und für uns Deutsche nutzbar zu machen, daß er nach England hinübersegelte, wo er 1753, in London, gestorben ist. Indes, wenn Lessing in der angezogenen Vorrede insbesondere auf: Shakespeare, Dryden, Wycherley, Vanbrugh, Cibber, Congreve hinweist, als auf die Dichter, mit denen er, wenn er auf das englische Theater kommt, seine Leser in erster Linie bekannt machen will, so, weil die Genannten, Shakespeare an der Spitze, in Deutschland damals noch fast nur dem Namen nach bekannt seien. Otway, Lee und Lillo werden in diesem Zusammenhange nicht erwähnt, weil ihre Stücke, im Gegensatz zu denen von Shakespeare usw. genugsam bekannt waren. Das gilt offenbar auch für den jungen Lessing selbst, der in

diesem Falle, wie so oft, das „docendo discitur“ zur Losung gehabt haben wird. Daß er Shakespeare zwar an erster Stelle, allein doch im selben Atemzuge mit Dryden, Cibber usw. aufführt und weder Marlowe noch Beaumont und Fletcher nennt, deutet deutlich genug darauf, daß er noch nicht selbständig und tiefer in ihn eingedrungen war. Noch 1754 in seiner „Theatralischen Bibliothek“ wird er bei Besprechung seines Trauerspielentwurfes „Alcibiades“, wie Hettner mit Recht hervorhebt, zwar auf Otways „Alcibiades“ als Vorlage hinweisen, dabei aber nicht beachten, daß diesem Shakespeares „Coriolan“ zugrunde liegt.

In den Jahren von 1750—55 hatte sich Lessing zwar bereits gründlich von Gottscheds französierendem Einfluß zu emanzipieren begonnen und sich immer entschiedener den Engländern zugewendet, ohne indes schon auf das Elisabethsche Zeitalter und damit auf Shakespeare näher einzugehen.

3. „Geschichte der englischen Schaubühne."

Neben Mylius hat unverkennbar auch Nicolai, der bis zur Abreise Lessings aus Berlin (1756) mit ihm und Moses Mendelssohn in bezug auf Förderung der Theaterkunde in Zeitschriften ein Trio bildet, Lessingen die englische Bühnendichtung nahegebracht. Wenn Nicolai selbst an Lessing schreibt, daß er zum zweiten Stücke der Bibliothek eine kurze Geschichte der englischen Schaubühne bis auf die Revolution unter Karl II. gemacht habe, und später, als die Verfasserschaft dieser Geschichte Lessingen zugeschrieben wurde, bemerkt, daß dieser die Abhandlung zunächst ungedruckt ließ, hernach aber in seine „Theatralische Bibliothek" aufgenommen habe, so kann die ursprüngliche Abfassung der Abhandlung von Nicolai füglich nicht in Frage gestellt werden. Dem entspricht auch die Schreibweise, sowie die mangelhafte Genauigkeit und Sonderung des Wesentlichen vom Unwesentlichen. Dies gilt insbesondere für die ersten Abschnitte, aber auch noch von dem letzten. Es ist daher mehr als wahrscheinlich, daß Nicolai die letzten Abschnitte selbst nachgetragen hat — obgleich er zunächst bei Karl II. Halt gemacht hatte und wegen unzureichenden Materials für die späteren Perioden auf Lessing rechnete, der damals im Begriffe stand, selbst nach England zu reisen; wozu es indes infolge des Ausbruchs des Siebenjährigen

Krieges nicht kommen sollte. Unzweifelhaft aber ist auch, daß Lessing die Abhandlung von Nicolai, bevor er sie in seine Bibliothek aufnahm, durchgesehen und zurechtgestutzt hat. Dies erhellt ganz klar aus dem Regest über Dryden (II, 2), dessen Kennzeichnung Lessingen, der sich eben damals eingehend mit Dryden befaßte, nicht genügt hat. Unter Dryden ist daher nur zu lesen: „Von diesem und seinen sämtlichen dramatischen Werken werde ich (nämlich Lessing selbst als Herausgeber der Bibliothek) in dem folgenden XIII. Artikel umständlich zu handeln anfangen." Was er allerdings schließlich unterlassen hat.

Im übrigen muß die kurze Kennzeichnung der englischen Bühnendichter in diesem Gerippe der „Geschichte der englischen Schaubühne" Lessingen im wesentlichen genügt haben, sonst hätte er die Abhandlung in seine Zeitschrift, die unter seinem Namen ging, nicht aufgenommen. Von William Shakespeare aber steht nur zu lesen: „Geboren 1564 zu Stratford in der Grafschaft Warwick. Sein erstes Stück ist Romeo und Juliet von 1597 und die gleich darauf folgenden Richard II. und III. Er starb 1617 im 53. Jahre seines Alters." Hierzu werden die Hauptausgaben seiner Werke aufgezählt. Bei Christoph „Marloe" (Marlowe) wird vermerkt, er habe zu eben der Gesellschaft gehört, „von welcher Shakespeare war". Dabei wird er, der bedeutsamste und unmittelbarste Vorgänger Shakespeares, erst an fünfter Stelle nach diesem genannt, nach Beaumont, Fletcher und Ben Jonson, welch letzterer auch schon zu spät eingereiht wird. Auffallend gerühmt wird Otway. Seine Lustspiele seien zwar allzu wild und unzüchtig; in seinen Trauerspielen aber sei er

so rührend und zeige er sich als einen so großen Meister über das Herz und die Leidenschaften seiner Zuhörer, daß er unter den alten und neuen dramatischen Dichtern nur sehr wenige seinesgleichen habe.

Die Abhandlung bricht ab mit Lillo, dem Verfasser des „unter uns so bekannten" „Kaufmanns von London", welches Stück 1731 zuerst auf die Bühne gekommen sei. Demnach mit jenem Lillo, der mit seinem „Kaufmann" es Lessingen so antun sollte, daß dieser seine „Sara Sampson" darauf stellte, bei der zugleich der englische Romanschreiber des Tages, der bürgerlich-sentimentale Richardson, zu Gevatter stehen sollte. Der greifbarste Beleg dafür, daß Lessing damals noch (1756) erst mit der neuesten englischen Dichtung so enge Fühlung gewonnen hatte, daß er, sie in sich aufnehmend, seine eigene Dichtung nach ihr gestaltete. Damit hatte er indes erst das nächstliegende englische Hügelgelände erstiegen. Das Riesengebirge des Elisabethschen Zeitalters mit seinem alles überragenden Gipfel — William Shakespeare, türmte sich ihm immer noch erst in nebelhafter Ferne.

4. „Miß Sara Sampſon."

Die programmatiſche Bedeutung, die Leſſing ſeiner „Sara" beilegte, bekundete ſchon die Benamſung: es handelte ſich nicht nur um ein „bürgerliches" Trauerſpiel, im Gegenſatz zu dem herrſchenden heroiſchen, ſondern um ein ſolches nach engliſchem Vorbilde, das ſogar auf engliſchem Boden ſpielte, und zwar um ein moraliſches Rührſtück, wie ſie Lillo und Richardſon in Schwung gebracht hatten. Je rührender und tugendreicher — deſto beſſer. Nicht bloß die arme, hilfloſe Sara, die junge Entführte, iſt die Unſchuld und Herzensgüte in Perſon, auch ihr Verführer Mellefont wächſt ſich, trotz ſeiner Schwäche und ſeines Leichtſinns, einer nichts weniger als einwandfreien Vergangenheit, zu einem wahren Tugendhelden aus, der es mit der armen Sara vortrefflich meint und ihren, allerdings von ihm verſchuldeten Hingang nicht zu überleben vermag. Der beklagenswerte alte Vater der Sara vollends iſt ſo ganz Güte, Großmut und Rührung, daß er aus den Tränen gar nicht herauskommt. Dem entſpricht auch die Tugendhaftigkeit ſeines alten Dieners „Waitwell", deſſen Muſterhaftigkeit ſchon ſein Name bekundet. Dafür iſt allerdings die Marwood, die tödlich verletzte Buhlerin, eine wahre Teufelin, welche dieſen Engeln den Untergang geſchworen

hat, dem jedoch ihre kleine Arabella, Mellefonts Töchterlein, noch entgeht.

Ragt die Marwood in ihrer Starrheit und unerbittlichen Grausamkeit aus der sonst alles überschwemmenden Tränenflut wie ein Fels auf, so bezeugt sie damit, daß sie die Antike zum Rückhalt hat. Hat Lessing die deutsche Bühnendichtung doch vor allem auch durch das eingehendste Studium der alten Lateiner und Griechen zu vertiefen und zu vervollkommnen unternommen. Er begann sogar die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" mit Einführung in die Lustspiele des Plautus, der es ihm schon auf der Schulbank angetan hatte, und mit einer Kritik von dessen „Gefangenen". Diese Kritik hatte zum Ergebnis, daß „Die Gefangenen" des Plautus „das schönste Stück" seien, das jemals auf die Bühne gekommen! Und auch die dem Seneca zugeschriebenen Trauerspiele wurden als mehr oder minder mustergültig analysiert. Diese sind es unverkennbar, welche in seiner rührseligen „Sara" durchblicken und durchblicken sollen, wenn die Marwood triumphierend ruft: „Sieh in mir eine neue Medea!" —

Hat Lessing solcherweise in seiner „Sara" die jüngsten Engländer und die alten Römer aneinanderzurücken und ineinander zu verarbeiten getrachtet, so fiel deswegen doch auch noch in diesem Musterstück ein Hauptteil der dramatischen Formgebung den — Franzosen zu. Wie ängstlich achtet er, seinem Plautus zum Trotz, auf die „schulgerechte" Einheit von Ort und Zeit! Um seine Personen glücklich am selben Orte zusammenzubringen, verlegt er den Schauplatz der ganzen Handlung in einen Gast-

hof. Kaum daß er wagt, der Marwood wenigſtens ein „anderes“ Gaſthaus nebenan anzuweiſen. Innerhalb der vorgeſchriebenen 24 Stunden iſt alles erledigt! Damit ſich die Hauptperſonen expektorieren können, ohne zu viele Monologe, hat jede von ihnen eine vertraute Bedientenſeele zur Seite und dergleichen mehr.

So ſind in der „Sara“ Stoff und Empfindungsweiſe, iſt die Naturaliſtik — neu-engliſch, hingegen die Struktur — franzöſiſch. Dazu im Hintergrunde — die Antike. Von Shakeſpeareſcher Urwüchſigkeit und Freiheit, Tiefe und Weite, Großzügigkeit iſt indes noch nichts ſpürbar.

5. Vorrede zu Jakob Thomsons Trauerspielen.

In welchem Maße es Lessingen die englischen Dichter des 18. Jahrhunderts angetan hatten, bezeugt u. a. auch seine Einschätzung des erst 1748 verstorbenen Jakob Thomson, des „malerischen" Dichters der „Jahreszeiten", welche Dichtung seit der Übertragung durch v. Borck in Deutschland überaus bekannt geworden war. 1756 wird Lessing mit besonderem „Vergnügen" die Übersetzung auch von Thomsons sämtlichen Trauerspielen bevorworten. Keiner habe die Natur und zugleich das menschliche Herz ergreifender zu schildern verstanden. Lessing zählt ihn daher auch als Tragöden den „größten Geistern" zu. „Denn," argumentiert er, „wodurch sonst sind diese, was sie sind, als durch die Kenntnis des menschlichen Herzens und durch die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unseren Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen?"

Diese Kunst hätte Thomson „in möglichster Vollkommenheit" besessen. Sie aber könne kein Aristoteles, kein Corneille, ob sie gleich dem Corneille selbst nicht fehlte, *lehren*. „Alle ihre übrigen Regeln können aufs höchste nichts als ein schulmäßiges Gewäsche hervorbringen. Die Handlung ist heroisch, sie ist einfach, sie ist ganz, sie streitet weder mit der Einheit der Zeit, noch mit der Einheit des Orts; jede der Personen hat ihren besonderen Cha-

rakter, jede spricht ihrem besonderen Charakter gemäß; es mangelt weder an der Nützlichkeit der Moral, noch an dem Wohlklange des Ausdrucks. Aber du, der du diese Wunder geleistet hast, darfst du dich nunmehr rühmen, ein Trauerspiel gemacht zu haben? Ja, aber nicht anders, als sich der, der eine menschliche Bildsäule gemacht hat, rühmen kann, einen Menschen gemacht zu haben. Seine Bildsäule ist ein Mensch, und es fehlt ihr nur eine Kleinigkeit: die Seele!"

Man sieht wieder einmal, wie Lessing an der Hand der jüngsten englischen Autoren, die es vor allem auf Mitleid und Rührung angelegt haben, von Gottsched, dem akademischen Instruktor und Konstruktor, mit seinem hohlen Pathos abgekommen ist, ohne deswegen die Gottschedschen Regeln in bezug auf die Konstruktion eines Dramas fallen zu lassen. Er kann diesen seinen derzeitigen Standpunkt nicht stärker markieren, als er es in der Vorrede zu Thomson tut. „So wie ich," fährt er fort, um seine „wahre Meinung von den Regeln zu erklären", „unendlich lieber den allerungestaltetsten Menschen, mit krummen Beinen, mit Buckeln hinten und vorne, erschaffen als die schönste Bildsäule eines Praxiteles gemacht haben wollte, so wollte ich auch unendlich lieber der Urheber des Kaufmanns von London (von Lillo) als des „Sterbenden Cato" (des von Gottsched verdeutschten Addisonschen Stückes) sein, gesetzt auch, daß dieser alle die mechanischen Richtigkeiten hat, derentwegen man ihn zum Muster für die Deutschen hat machen wollen. Denn warum? Bei einer einzigen Vorstellung des ersteren sind auch von den Unempfind-

lichsten mehr Tränen vergossen worden, als bei allen möglichen Vorstellungen des andern auch von dem Empfindlichsten nicht können vergossen werden. Und nur diese Tränen des Mitleids und der sie fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben."

Danach hatte er seine „Sara" gestaltet.

Sollten die Gottschedianer einwerfen, daß er von den „Regeln" weniger vorteilhaft spreche, polemisiert Lessing weiter, nur weil er einen Engländer anpreise, so irrten sie sich für dieses Mal. Thomson sei so regelmäßig als stark. Wem es etwas Neues sei, dieses von einem „Engländer" zu hören, der möge sich dafür bei „einer bekannten antibritischen Partei von Kunstrichtern bedanken, die glauben machen möchten, daß unter allen englischen Tragödienschreibern der einzige Addison es versucht habe, einmal regelmäßig zu sein, womit er zudem bei seiner Nation keinen Beifall gefunden habe."

Noch mehr. Thomson sei nicht nur „französisch", sondern griechisch regelmäßig. Seine „Sophonisbe" sei von einer Simplizität, mit der sich selten oder nie ein französischer Dichter begnügt hätte. Sein „Eduard und Eleonora" sei nichts als eine Nachahmung der Alceste des Euripides, — „aber eine Nachahmung, die mehr als das schönste ursprüngliche Stück irgendeines Verfassers bewundert zu werden verdient." Racine hätte damit nicht glücklicher sein können, als es Thomson gewesen.

6. Briefwechsel mit Nicolai und Mendelssohn.

Um eben diese Zeit (1756) hatte sich Nicolai zu einer „Abhandlung über das Trauerspiel" aufgeschwungen und zugleich einen Preis auf das beste Trauerspiel gesetzt. Lessing hatte ihn dazu sehr aufgemuntert. Nicolais eigene Kräfte aber waren für das kühn Unternommene so unzureichend, daß er dies nachträglich selbst nur zu deutlich erkannte. „Ich habe schon längst eingesehen," sind seine eigenen Worte (in der Anmerkung zum bezüglichen Briefwechsel mit Lessing), „daß meine Einsichten damals noch nicht hinlänglich waren, um diesen wichtigen Gegenstand würdig zu behandeln. Guten Willen hatte ich, das war alles." Man müsse aber bedenken, in welchem Zustande sich unsere deutsche Literatur überhaupt und besonders das deutsche Theater damals befand. In Leipzig ließ die Kochsche und der Rest der Schönemannschen Bühne nur zu viel zu wünschen übrig. In Wien war die Bühne „ganz elend". In Berlin aber, der Residenz Friedrichs des Einzigen, gab es bis in das Jahr 1756 hinein überhaupt kein deutsches Theater! Erst während des Siebenjährigen Krieges hätten zunächst Schuch und dann Ackermann kurze Zeit gastiert. Nicolai hatte daher seine Ideen nach den französischen Schauspielen gebildet, welche die königlichen Schauspieler in Berlin aufführten. Überdies hatte

er die Alten gelesen und sich schließlich sogar hinter die Poetik des Aristoteles gemacht, die noch ein Buch mit sieben Siegeln war, das er zu verstehen suchte, so gut er eben — konnte. Shakespeare kannte er zwar, hatte aber, es sind wieder seine eigenen Worte, „von seinem eigentlichen Verdienst nur einen dunklen Begriff."

Dabei war Nicolai, wie seine „Geschichte der englischen Schaubühne", die Lessingen selbst als Wegweisung diente, beurkundet, in bezug auf die Kenntnis der englischen Bühnendichtung der — Führende. Der Metaphysiker Moses Mendelssohn, den Lessing als ästhetischen Beirat entschieden höher wertete, als den nüchternen Aufklärer Nicolai, hatte 1756, wie Nicolai vermerkt, den Shakespeare im Originale noch gar nicht gelesen, Nicolai selbst erst „wenig davon". Bei der Auseinandersetzung über Shakespeares „Julius Cäsar" in der Übersetzung von Borck hatte Nicolai Mendelssohn gegenüber, der noch ganz von der französischen Dichtungsart beherrscht war, den Advokaten des englischen Dichters machen müssen. „Dieser Streit war ein Teil des Gedankenwechsels," bemerkt Nicolai, „der über 20 Jahre zwischen uns beiden und Lessing stattfand und allen so nützlich war."

Der Briefwechsel, der sich in Anknüpfung an Nicolais „Abhandlung über das Trauerspiel" (1756) zwischen diesem, Lessing und Mendelssohn entspann, gibt uns in der Tat den sichersten Barometerstand für die damalige Ansicht Lessings selbst. Es scheint, daß er jetzt erst, durch Nicolais Vorgang angeregt, die Poetik des Aristoteles eingehender zu studieren begonnen hat. Hierbei entdeckte er, daß die Fran-

zosen und nach ihrem Vorgange auch die deutschen Kunstkritiker dort, wo bei Aristoteles von Mitleid und Furcht die Rede ist, Furcht (φοβος) fälschlich mit — Schrecken übersetzt hätten. Für Lessing aber war, wie wir schon aus der Vorrede zu Thomsons Trauerspielen ersehen haben, die Erweckung des Mitleides die einzige Absicht, der Zweck des Trauerspiels. Dies in dem Maße, daß er auch die Furcht, die nach Aristoteles zugleich mit dem Mitleid durch das Trauerspiel „gereinigt" werden soll, auf das gesteigerte Mitleid zurückführt. So gänzlich ging der Bewunderer der englischen sentimentalen Dichter, der Verfasser der „Sara", auch wenn er über die Theorie des Dramas reflektierte, im — Gefühl auf und unter.

Auf Shakespeare wird in dem so eingehenden brieflichen Gedankenaustausch mit Nicolai und Mendelssohn nicht abgehoben. Der große Brite wird bei dieser Gelegenheit überhaupt nicht erwähnt. Gewiß der schlagendste Beweis dafür, daß auch Lessing, so gut wie Nicolai, ihn zwar kannte, aber nur erst weniges im Original gelesen und noch keinen vollen Eindruck von ihm erhalten hatte, geschweige in seiner eigenen Dichtung direkt von ihm befruchtet worden war. Auch die alten Griechen scheint Lessing damals, im Unterschied von den alten Lateinern, noch wenig gelesen zu haben. Jedenfalls beklagt er, daß er die Poetik des Aristoteles, welche die griechischen Meisterwerke zur Voraussetzung hat, aus ihnen die „Regeln" ableitet, vorgenommen habe, vordem er die Dichterwerke der Griechen zureichend kannte. Auch an diese ist er offenbar erst nach 1756 näher herangetreten.

7. Der „Philotas".

Schon der Hinweis darauf, daß Thomson als Dramatiker nicht sowohl die Regelmäßigkeit der Franzosen, als die Simplizität der Griechen aufweise, ist ein deutlicher Fingerzeig dafür, daß Lessing im Begriffe stand, sich den letzteren intensiver zuzuwenden. Hierzu ermunterte ihn gewiß auch das Klassisch-Heroische in Thomsonschen Stücken, wie dessen „Sophonisbe", „Agamemnon" oder „Coriolan". Auch das vaterländische Moment bei Thomson, dessen „Alfred" das englische Nationallied

„Rule Britannia, rule the waves;
Britons never will be slaves—"

entstammte, fiel für Lessings Wertschätzung gewiß schwer in die Wagschale; dies um so mehr, als die Vaterlandsliebe durch die Begeisterung für „Freiheit" ihren ergreifendsten Ausdruck fand. „Codrus", „Das befreite Rom", „Virginia", „Spartacus", „Alcibiades" — all diese dramatischen Entwürfe und Anläufe Lessings aus den Jahren 56—58, bezeugen, wie er darauf bedacht war, sich auf altklassischen Boden zu stellen. Indem er von den Römern auf die Griechen zurückging, gelangte er, offenbar durch Sophokles' „Ödipus" verleitet, sogar zu „tragischen Sujets", wie sein „Horoskop", welche, wie Erich

Schmidt treffend bemerkt, direkt zu den verrufenen „Schickſalstragödien" zu führen drohten. Indem er das Vorbild der Antike gegen die Franzoſen ausſpielte, die ſich ſelbſt darauf ſtützten, zog er dieſen am ſicherſten den Boden unter den Füßen fort.

Von all dieſen klaſſiſch-heroiſchen Projekten iſt indes nur der Einakter „Philotas" ausgereift und zum Abſchluß gekommen. Dieſem liegen unverkennbar die „Gefangenen" des Plautus zugrunde. Genau wie dort handelt es ſich um die Gefangenſchaft zweier Feldherrnſöhne, welche die Väter gegeneinander austauſchen wollen. Im „Luſtſpiel" des Plautus löſt ſich das, was ſich als Tragödie anſpann, ſchließlich in Wohlgefallen auf, während im Trauerſpiel Leſſings der jugendliche Held Philotas, der Königsſohn, dadurch, daß er ſich das tödliche Schwert in die Bruſt ſtößt, um ſeinem Vater, der ſeinerſeits den Thronerben ſeines Gegners, des Königs Aridäus, gefangen genommen hat, den Vorteil zu ſichern, der Handlung eine tragiſche Wendung gibt. Wenn Leſſing die „Gefangenen" des Plautus geradezu das ſchönſte Stück nannte, das jemals auf die Bühne gekommen, ſo, weil die darin zum Ausdruck gekommene „Geſinnung", trotz der zur Löſung des dramatiſchen Knotens unterlaufenden Täuſchung, an Reinheit und Hoheit nichts zu wünſchen übrig ließ. Sein „Philotas" ſollte durch Selbſtloſigkeit und Heldenmut offenbar die Helden des alten Römers noch übertrumpfen. Wie Philotas, der eben erſt die Toga erhalten, keinen andern Gedanken hatte, als gegen den Feind ins Feld zu rücken, dem Vater und damit dem Vaterlande bis in den Tod hinein zu dienen, ſo wird er, da ihm das Unglück zugeſtoßen iſt, als ſchwer

Verwundeter in die Gefangenschaft des Feindes zu geraten, mehr als freudig, von heller Begeisterung getragen, freiwillig in den Tod gehen. Das jähe Auf und Nieder in der heroischen Brust des königlichen Jünglings bewirkt die dramatische Spannung und Teilnahme. Vor allem muß es dabei aber *menschlich* zugehen. „Ich bin ein Mensch," ruft Aridäus, „und weine und lache gern." Daß Philotas sich vor seinen Augen das tödliche Schwert in die Brust stößt, wird bewirken, daß er vor „Schrecken" wie versteinert dasteht. Trotz seines eigenen kriegerischen Heldenmutes wird Aridäus schließlich der menschlichen Empfindung nachgeben: „Schaffe mir meinen Sohn!" ruft er am Schlusse. „Und wenn ich ihn habe, will ich nicht mehr König sein. Glaubt ihr Menschen, daß man es nicht satt wird?" Damit fällt der Vorhang.

Das „kleine Kriegsdrama" sollte derart durch die darin zum Ausdruck gekommene heroische und doch so menschliche Gesinnung und zudem durch „klassische" Simplizität der Form wirken. Herder war von dieser „Simplizität" so begeistert, daß er eine besondere Abhandlung darüber schreiben wollte. Die „Einheiten" sind dabei so strenge gewahrt worden, daß der ganze Vorgang sich im Zelte des Aridäus abspielt, innerhalb weniger Stunden. Auch der strengste Franzose und Gottschedianer hätte die fehlerlose Regelmäßigkeit gelten lassen müssen. Dafür war das Stück in — Prosa, ohne eine Verszeile. Das aber konnten die „klassizistischen" Franzosen so wenig vertragen, daß man ihnen, wie Lessing sich wohl gemerkt hatte, nicht einmal ein fremdländisches Bühnenwerk in Prosa vorsetzen durfte. Doch hatte

damals die Stunde dieser französischen Akademizität in Frankreich selbst geschlagen: hatte doch Diderot ebenfalls, nach dem Vorbilde der Engländer, in der Tonart von Lessings „Sara“, seine Theaterstücke, den Akademikern zum Trotze, in Prosa abgefaßt. Lessing ließ es sich denn auch nicht nehmen, das Theater Diderots ins Deutsche zu übertragen und programmatisch auszubeuten; konnte er doch solcherweise einen Franzosen gegen die Franzosen und ihre Nachtreter, die Gottschedianer, ausspielen!

Alle diese Momente sind in der Lessingliteratur nicht unbeachtet geblieben. Es wird auch hervorgehoben, wie der kriegerische Geist, den der Siebenjährige Krieg in Lessing so volltönig auslösen sollte, das „kleine Kriegsdrama“ durchströmt, daß es in „zeitgeschichtlicher Stimmungswelt“ wurzele. Dr. O. Frick vermerkt sogar (im „Wegweiser durch die klassischen Schuldramen“), wie man durch den Umstand, daß Friedrich, entschlossen, sich für den Staat zu opfern, für den Fall seiner Gefangennahme auf das nachdrücklichste verboten hatte, zu seiner Befreiung Lösegeld oder eine Provinz anzubieten, „geradezu an Gedanken in Lessings Philotas erinnert werde“. Frick weist nachdrücklich darauf hin, wie die Fabel, obgleich einige Namen der Umgebung Alexander des Großen entlehnt sind, jedes historischen Rückhaltes in der alten Geschichte ermangelt. Indes daß die Dichtung den Siebenjährigen Krieg und dessen Heros unmittelbar wiederspiegelt, zum Gegenstande hat, daß Lessing den antiken Stoff und die klassizistische Form nur als Maske und Mantel benutzt hat, um in bezug auf den Krieg und König Friedrich sein Wort zu sagen, ist trotz-

dem übersehen worden. Damit aber nichts Geringeres, als der eigentliche Inhalt, der Zweck, das nächste Ziel, die Tendenz der „zeitgemäßen" Dichtung, das „Erlebnis", welches sie angeregt hat und ihr zugrunde liegt, was die Dichtung mit dem Leben, der „Wahrheit" verknüpft und auch Lessings „Philotas", wenn auch mit Einschränkung, zu einem „Gelegenheitsgedicht" im Sinne Goethes macht.

Ist doch der junge Philotas, der, wie er selbst bezeugt, das Kind — *spielt*, kein anderer als *Friedrich* in der Verjüngung, als sei er sein eigener Sohn, Philotas und dessen Vater in einer Person. „Laß dich umarmen, mein Prinz!" begrüßt Aridäus diesen Philotas-Friedrich. „O welcher glücklichen Tage erinnert mich deine blühende Jugend! *So blühte die Jugend deines Vaters!* Dies war sein offenes, sprechendes Auge; dies seine ernste, redliche Miene; dies sein edler Anstand!" — Und wir stehen vor dem Bilde des jungen Friedrich von *Pesne*. „Das war das selige Alter," fährt Aridäus fort, „da wir uns noch ganz unserem Herzen überlassen durften." Und wir sind bei dem Kronprinzen Friedrich in Rheinsberg. „Bald aber wurden wir beide zum Throne gerufen, und der sorgende König, der eifersüchtige *Nachbar* unterdrückte leider den gefälligen Freund." — 1740 kamen zugleich Friedrich und Maria Theresia zur Krone. Der „eifersüchtige Nachbar unterdrückte den gefälligen Freund", und der erste schlesische Krieg brach an, der den Siebenjährigen Krieg bereits im Schoße trug.

Als Lessing seinen „Philotas" (1758) gestaltete, war der Krieg seit zwei Jahren im Gange. Nur zu vielen im Lager Friedrichs, seinen begeistertsten

Anhängern und Bewunderern, zu denen der Sachse Lessing in erster Linie gehörte, drängte sich, nicht ohne seelische Beklemmung, die Frage auf die Lippe: Hat er nicht den Krieg vom Zaune gebrochen? Wäre dieser wirklich nicht zu vermeiden gewesen? Fällt die Verantwortung für das schier endlose Blutbad nicht auf ihn zurück? Ist er zu rechtfertigen? — „Unseliger Krieg!“ ruft Aridäus. — „Jawohl, unseliger Krieg!“ — entgegnet Philotas. „Und wehe,“ setzt er hinzu, „seinem Urheber!“ — Worauf Aridäus: „Prinz! Prinz! Erinnere dich, daß dein Vater das Schwert zuerst gezogen. Ich mag in deine Verwünschung nicht einstimmen. Er hatte sich übereilt, er war zu argwöhnisch.“ — Worauf Philotas: „Nun ja; mein Vater hat das Schwert zuerst gezogen. Aber entsteht die Feuersbrunst erst dann, wenn die lichte Flamme durch das Dach schlägt? Wo ist das geduldige, gallose, unempfindliche Geschöpf, das durch unaufhörliches Necken nicht zu erbittern wäre? — Bedenke — denn du zwingst mich mit aller Gewalt, von Dingen zu sprechen, die mir nicht zukommen — bedenke, welch eine stolze, verächtliche Antwort du ihm erteiltest (die Antwort Maria Theresias an Friedrich, da er im August 1756 eine Erklärung von ihr forderte, ob sie auf Krieg oder Frieden sinne), als er — doch du sollst mich nicht zwingen; ich will nicht davon sprechen.“ „Unsere Schuld und Unschuld,“ fährt Philotas fort, „sind unendlicher Mißdeutungen, unendlicher Beschönungen fähig. Nur dem untrüglichen Auge der Götter erscheinen wir, wie wir sind; nur das kann uns richten. Die Götter aber, du weißt es, König, sprechen ihr Urteil durch das Schwert des Tapfersten. Laß uns den blutigen

Spruch aushören! Warum wollen wir uns kleinmütig von diesem höchsten Gerichte wieder zu den niedrigeren wenden? Sind unsere Fäuste schon so müde, daß die geschmeidige Zunge sie ablösen müsse?"

Wenn in unseren Tagen der „Gelehrtenstreit" von neuem darüber entbrannt ist, ob Friedrich den Siebenjährigen Krieg ohne zureichenden Grund herbeigeführt habe, indem er voreilig zu den Waffen griff, oder ob der Krieg unvermeidlich gewesen sei, so ist damit nur das Thema wieder aufgegriffen worden, das Lessing schon hier in seinem „Philotas" zu erledigen versucht hat. Lessingen aber, der selbst mitten im Pulverdampfe stand, lag an solcher „akademischen" Frage wenig genug. Mit seinem „Philotas" war er auf nichts Geringeres aus, als womöglich das Ende des furchtbaren Blutbades anzubahnen. Als Leser seiner beredten Dichtung hat er sich offenbar — Friedrich selbst gedacht. Auf ihn, den geliebten Heldenkönig, ist sie gemünzt. Er sollte sie beherzigen, ihm redete Lessing ins Gewissen. „Dich," ruft Aridäus dem Philotas zu, „hat das Schicksal zur Krone bestimmt, dich! — dir will es die Glückseligkeit eines ganzen mächtigen, edlen Volkes anvertrauen, dir! — Welch eine schreckliche Zukunft enthüllt sich mir! Du wirst dein Volk mit Lorbeern und mit Elend überhäufen. Du wirst mehr Siege als glückliche Untertanen zählen. — Wohl mir, daß meine Tage in die deinigen nicht reichen werden! Aber wehe meinem Sohne, meinem redlichen Sohne! Du wirst es ihm schwerlich vergönnen, den Harnisch abzulegen —"

Sollte Aridäus Recht behalten, so will Philotas auf die Königskrone lieber verzichten. „Laß mich

ihn (den gefährlichen Weg zum Throne) nicht vollenden, Vater der Götter und Menschen," ruft, die Hände zum Himmel erhoben, Philotas, „wenn du in der Zukunft mich als einen Verschwender des kostbarsten, was du mir anvertraut, des Blutes meiner Untertanen siehest!" Worauf Aridäus: „Ja, Prinz; was ist ein König, wenn er kein Vater ist? Was ist ein Held ohne Menschenliebe? Nun erkenne ich auch diese in dir und bin wieder ganz dein Freund!"

Lessing trieb den Freimut, die Kühnheit so weit, daß er sogar, wenn es nicht anders ging, dem „philosophischen" Könige die — Abdankung nahelegte. Hatte Friedrich nicht in dem Handschreiben an den Minister von Finckenstein, am 10. Januar 1757, selbst angeordnet, daß im Falle seiner Gefangennahme sein Bruder zum Könige ausgerufen werden sollte? Sollte er nicht auch um des Friedensschlusses willen, zu solchem Opfer bereit sein? Das verwegene Schlußwort im Philotas: „Glaubt ihr Menschen, daß man es nicht satt wird, König zu sein?" — war jedenfalls Friedrich dem Einzigen aus der Seele gesprochen. Nur blieb dieser trotzdem entschlossen, als König zu leben und zu sterben. Und so wird der entsetzliche Krieg noch fünf Jahre lang weiter wüten.

Man versteht nun, wie es kommt, daß Lessing seinen „Philotas" — anonym in die Welt gehen ließ, daß er sein „Geheimnis" nicht einmal dem Friedericianischen „Grenadier", seinem Freunde Gleim verriet. Dieser aber hat offenbar den Sinn und Zweck des Dramas in bezug auf Friedrich sofort erfaßt. Da der naive Reimer sich an der lakonischen Prosa-Sprache stieß, brachte er diese in — Verse!

Lessing ließ dies nicht nur geschehen, sondern trieb ihn noch dazu an: konnte es ihm doch nur erwünscht sein, wenn vielleicht auf diesem Wege die Dichtung dazu gelangte, von Friedrich beachtet zu werden. Doch verballhornte Gleim, der „Grenadier", das Drama in dem Maße, daß Lessing jede Verantwortung ablehnte. Er nahm insbesondere auch Anstand daran, daß Gleim die Hinrichtung des jungen Katte, der dem Kronprinzen Friedrich dereinst zur Flucht vom Hofe des grausamen Vaters hatte verhelfen wollen, in einem Sinne anzog, den Friedrich bereits damals öffentlich abgelehnt hatte, indem er die unerbittliche Strenge Friedrich Wilhelms I. in diesem Falle billigte. Lessing fürchtete offenbar, daß Friedrich an der Auffassung Gleims Anstoß nehmen werde.

Ob Friedrich Lessings „Philotas" zu Gesichte bekommen oder gar wirklich gelesen hat? Bei seiner entschiedenen Geringschätzung der dramatischen „deutschen" Literatur ist es sehr zu bezweifeln. Doch hat Lessing auch bei der Formgebung seines dramatischen Werkchens unverkennbar das Erdenkliche aufgeboten, es Seiner Majestät mundgerecht zu machen; nicht nur durch die Kürze, sondern vor allem auch durch das streng Regelrechte im französischen Sinne. Gab es doch keinen radikaleren Ablehner der englischen „Freiheiten" in der Dramaturgie, als eben Friedrich, der es in literarischen Dingen nach wie vor unbedingt mit jenen Franzosen hielt, die er auf dem Schlachtfelde von Roßbach so zu Paaren getrieben hatte. Die einzige „Freiheit", die sich Lessing trotzdem verstattet hatte, war die — Prosa. Dafür war die Simplizität der Handlung und des Aufbaues, war die rhetorische Form mit ihren Dia-

logen und Monologen so echt französisch, wie es nur ein Gottschedianer hätte wünschen können. Der Umstand, daß Lessing ständig Friedrich im Auge hatte, er sich mit seiner Dichtung unmittelbar an diesen wendete, sein Ohr gewinnen wollte, hat zweifelsohne nicht am wenigsten dazu beigetragen, daß er, eben da er, auf die Antike gestützt, den Franzosen auf ihrem eigenen Boden den Todesstoß versetzen wollte, so greifbar in ihre Tonart zurückgefallen ist. Einen so entschieden französischen Anstrich wie sein „Philotas“ hat kein anderes Stück von ihm.

Wie Erich Schmidt, der sonst jede direkte Anlehnung Lessings an den großen Briten und vollends erst halbwegs direkte Entlehnung von diesem nicht argwöhnisch genug abweisen kann, unter so bewandten Umständen gerade im „Philotas“ greifbare Anklänge an Shakespeare wahrzunehmen meint, ist unerfindlich. Etwa weil Moses Mendelssohn 1757 den Hamletschen Monolog: „Sein oder nicht sein?“ ins Deutsche übertragen und Lessing die Übersetzung vortrefflich befunden hat? Damit ist allerdings beurkundet, daß Lessing damals Shakespeare im Englischen gelesen hat; daraus folgt indes noch keineswegs, daß er ihn in seiner ganzen Tragweite für seine eigene Dichtung erkannt hat. Wenn sein Szenarium für das „befreite Rom“ uns auf das Forum versetzt und richtige Volksszenen vorsieht, so genügte zu solcher Anregung die Kenntnis von Shakespeares „Julius Cäsar“ in der Borckschen Übersetzung oder auch schon der „Coriolan“ eines Thomson. Der von rhetorischem Pathos getragene, klassizistische Humanitätsschwärmer Philotas, der im Selbstmord endet, hat mit Hamlet und seinem Monolog gegen den Selbstmord so

wenig gemein, daß er zum Abschiede dem Strato zuruft: „Dort, wo alle tugendhafte Freunde und alle tapfere Glieder eines seligen Staates sind, im Elysium, sehen wir uns wieder."

Weit davon entfernt, eine greifbare Einwirkung des großen Briten aufzuweisen, ist Lessings Philotas vielmehr der unabweisliche Beleg dafür, daß ihm Shakespeare damals noch immer **nicht** für seine Dramatik zum maßgebenden Leitstern geworden war.

8. John Dryden (und Farquhar).

Wie hoch Lessing die neueren englischen Dichter wertete, welche durch die französische Schule hindurchgegangen waren, wie wenig ihm zur Zeit noch Shakespeare als Maßstab diente, dafür ist seine Bewunderung Drydens ein weiterer Beleg. In der „Theatralischen Bibliothek" hatte er, wie wir uns erinnern, über Dryden „umständlich zu handeln" sich vorbehalten. Im 4. und letzten Stück (1758) hat er sein Versprechen zu lösen begonnen. Über das Leben Drydens geht er mit wenigen Sätzen hinweg. Der „große" Dichter sei 1631 aus einer ganz ansehnlichen Familie geboren. Sein „großes, poetisches Genie scheine sich nicht sehr frühzeitig gezeigt zu haben; er sei bereits über 30 Jahre alt gewesen, als er sein erstes Lustspiel verfertigte. Bevor indes Lessing auf die dichterischen Werke eingeht, bringt er Drydens „Versuch über die dramatische Poesie" (Essay on dramatick poesie). „Wenn ein Schriftsteller," bemerkt er hierbei, „in seiner Gattung beides, Regeln und Beispiele, gegeben, so erfordert es die Natur der Sache, sich jene zuerst bekannt zu machen." Und so unterbreitet er Drydens „Versuch" dem deutschen Leser kaum gekürzt, fast in seinem vollen Umfange. Obgleich diese seine Übersetzung, die er ohne Kommentar, ohne auch nur eine Anmerkung gibt, in Lessings Werken Aufnahme gefunden hat, hat bisher der von ihm so gewertete Versuch Drydens

über die dramatische Poesie und seine Beziehung zu diesem in den Schriften über Lessing so gut wie keine Beachtung gefunden. Danzel und Guhrauer erwähnen den Essay überhaupt nicht, weder diesen selbst noch die Lessingsche Übertragung. Erich Schmidt erwähnt zwar beides kurz und zieht sogar einen markanten Satz aus, ohne indes auf den Sachverhalt näher einzugehen. Selbst die Abhandlungen über Dryden gleiten über den Essay, den Lessing seinen deutschen Lesern fast im vollen Umfange darbieten zu müssen meinte, hinweg, als habe er nichts zu bedeuten. Der sonst so klare und verlässige Hettner kennt ihn gar nicht, weder im Abschnitt über Lessing noch in dem über Dryden selbst. Taine streift ihn zwar, allein um ihn in einer Anmerkung kurz abzutun.

Der „Versuch über die dramatische Poesie" aber ist wohl das Beste und Bedeutsamste, heute noch Lesenswerteste, was Dryden überhaupt geschrieben hat. Hettner bewundert an Dryden mit Recht nichts so sehr, wie die erstaunliche Selbsteinkehr des Wandelbaren, der sich inmitten der wahren Sündflut seiner schriftstellerischen Produktivität von Zeit zu Zeit mit solchem Scharfsinn auf sich selbst besinnt und sich theoretisch ins Klare zu bringen weiß. Einen solchen Ruhepunkt markiert der in Frage stehende Versuch, den er 1665, während die Pest in London wütete und die Theater geschlossen waren, in ländlicher Zurückgezogenheit zu Papier gebracht hat und der 1668 zum ersten Male gedruckt worden ist.

In diesem seinem „Versuche" entwickelt Dryden keineswegs nur seine eigene Auffassung und Theorie in bezug auf die Bühnendichtung. Die Abhandlung

ist in Form eines Gespräches, in einem Boot auf der Themse, abgefaßt. Vier „Kenner" der Dramaturgie, welche in ihrer Begeisterung für das Vaterland und vaterländische Dichtung darauf bedacht sind, dieser aufzuhelfen, geben ihr Urteil über die Erfordernisse des Schauspiels ab. Alle vier sind darüber einig, daß ein Schauspiel, wie Lessing den grundlegenden Leitsatz übersetzt, „eine wahre und lebhafte Abschilderung der menschlichen Natur sei, welche die Leidenschaften und Launen (humours) derselben nebst den Abwechslungen des Glücks, denen sie ausgesetzt ist, zum Vergnügen und Unterricht vorstelle." Es fragt sich nur, wie dieser Zweck am sichersten und vollständigsten erreicht werden könne. Crites verficht die alten Griechen und Römer. Eugenius läßt diese, als grundlegend, gelten, findet aber, daß die Neueren die Kunst der von ihnen begründeten Bühnendichtung sehr wesentlich weiter ausgestaltet, nach Form und Inhalt bereichert haben. Lisidejus tritt für die Franzosen ein. Neander endlich, mit dem sich, wie Lessing mit Recht bemerkt, Dryden selbst identifiziert, rühmt die Verdienste der Engländer, indem er schließlich Shakespeare über alle stellen wird.

Crites schätzt die Alten, zumal die Griechen, denen die Römer nur nachgetreten sind, so hoch, weil sie die Natur selbst zum Vorbilde hatten, aber auch, weil ihre Dramen zugleich eine so einfache und zweckmäßige Form aufwiesen. Mit weisem Vorbedacht hätten sie die drei Einheiten, der Zeit, des Ortes und der Handlung, strengstens innegehalten. Von den Neueren, zumal den Engländern, würden in allen diesen Stücken sehr wenige die Probe be-

stehen: „Was in einem einzigen Tage geschehen sollte, nimmt in einigen von ihnen ein ganzes Weltalter weg. Anstatt einer Handlung machen sie kurze Inbegriffe des ganzen Lebens eines Mannes, und anstatt eines einzigen Ortes, den die Bühne vorstellen sollte, befinden wir uns manchmal in mehr Ländern, als man auf einer Karte zusammen sehen kann." Anlage und Ausführung seien bei den Alten gleich gut. „Solange wir den Aristophanes und Plautus noch haben, solange die Trauerspiele des Euripides, Sophokles und Seneca (Äschylus bleibt unerwähnt!) noch in unseren Händen sind, kann ich," ruft Crites, „keines von unseren neuerlich geschriebenen Schauspielen ansehen, ohne daß sich meine Bewunderung der Alten dadurch vermehrt."

Als Kronzeugen für diese seine Auffassung der Antike führt Crites den Engländer Ben Jonson, den Klassizisten aus dem Zeitalter Elisabeths und Jakobs, ins Feld, den er den „größten Mann" dieses Zeitalters heißt. Dieser habe in allen Stücken den Alten den Vorzug gelassen. „Er war," fährt Crites spaßhaft genug fort, ohne zu merken, daß er sich dabei selber ins Fleisch schneidet, „nicht allein ein ausdrücklicher Nachahmer des Horaz, sondern auch ein gelehrter Plagiarius aller anderen; so daß, wenn Horaz, Lucan, Petronius Arbiter, Seneca und Juvenal alle das Ihrige von ihm wieder zurückfordern sollten, er wenig ernsthafte Gedanken, die neu bei ihm wären, behalten würde. Sie werden mir also verzeihen, wenn ich glaube, daß der ihre Mode müsse geliebt haben, der ihre Kleider getragen. — — Ich will Ihnen Ihren Vater Ben mit allen Kleidern und Farben der Alten ausgeputzt zeigen, und das wird

hinlänglich sein, Sie auf unsere Seite zu ziehen." — „Sie mögen," schließt Crites, „nun entweder die schlechten Schauspiele unserer Zeit oder die guten der nächstverflossenen betrachten, so werden beide, die schlechtesten sowohl als die besten neuen Dichter, Sie die Alten bewundern lehren."

Eugenius stimmt dem ersten Teil der Rede des Crites zu, bezüglich der Regeln, welche die Neueren den Alten zu danken haben. Allein im zweiten Teil hätte Crites, wie sehr jene diese übertroffen, sorgfältig zu verbergen gesucht. Auch die Neueren zeichneten der Natur nach und hätten, dank Erfahrung und Fleiß, in mehr als einem Punkte die Alten hinter sich gelassen. Auch die Alten hätten ihre Mängel. Daß man von einem Akte oder Aufzuge zu dreien oder fünfen gekommen sei, sei als ein Fortschritt zu achten. Die alten Griechen hätten auch immer wieder nur die alten Märchen ihrer Mythologie und Heroengeschichte wiederholt, so daß jeder im voraus wußte, was zur Aufführung komme. Mit der Neuigkeit komme auch das Vergnügen, welches doch der Hauptzweck der Bühnendichtung sei, in Wegfall. Die Römer hätten ihrerseits die abgedroschenen, kindischen Fabeln von den Griechen übernommen und dabei die guten alten Regeln, die drei Einheiten, nicht streng beobachtet. Trotzdem seien ihre Szenen erschreckend armselig und monoton. Vor allem scheinen dem Eugenius die alten Griechen und Römer dadurch rückständig, daß sie Tragödie und Komödie streng voneinander schieden und keinen Dichter aufzuweisen hätten, der beide beherrschte. „Aristophanes, Plautus und Terenz haben nie ein Trauerspiel geschrieben; Äschylus, Euripides, So-

phocles und Seneca haben sich nie an das Lustspiel gewagt: den tragischen Stiefel und die komische Socke (so übersetzt Lessing) war derselbe Dichter nicht gewohnt zu tragen." Am begabtesten unter den Dichtern der Alten, auch für die Bühnendichtung, sei Ovid gewesen. „Er weiß," preist ihn Eugenius, „die angenehme Bewunderung und das zärtliche Mitleid, welches die Gegenstände des Trauerspiels sind, so glücklich zu erregen und die verschiedenen Bewegungen einer mit verschiedenen Leidenschaften kämpfenden Seele zu schildern, daß, wenn er in unseren Zeiten gelebt hätte, oder er zu seinen Zeiten unsere Vorteile gehabt hätte, ihn niemand hierin würde übertroffen haben." Wie hart und ungelenk erschien dagegen der spruchreiche Seneca, beispielsweise in seiner „Medea"! Im Seneca gäbe es nur die eine Szene in seinen „Trojanerinnen", wo Ulysses den Astyanax sucht, um ihn umzubringen, und die Zärtlichkeit der Mutter Andromacha unser Mitleid so erregt, daß es kaum höher steigen könne. „Es ist auch diese Szene dasjenige," fährt Eugenius fort, „was aus allen alten Trauerspielen den rührenden Szenen im Shakespeare und Fletcher am nächsten kommt."

„Zärtliche" Szenen, wie sie Eugenius ersehnt, fänden sich bei den Alten noch am besten, wo man sie am wenigsten vermuten sollte, nämlich in den Lustspielen des Plautus, wenn auch dieser, sobald Liebe in Frage stehe, noch immer kurz genug angebunden sei. In bezug auf die „verliebten Szenen" entgegnet ihm Crites: „Die Alten waren treuherziger, und wir sind schwatzhafter; sie schrieben von der Liebe so, wie man sie damals zu treiben gewohnt war."

Lisidejus greift in das Gespräch ein, um die Frage zu entscheiden: ob die französischen oder die englischen Schauspieldichter den Vorzug verdienten? Wäre die Frage vor 40 Jahren (demnach etwa 1625) aufgeworfen worden, beginnt Lisidejus seine Betrachtung, würde die Palme unstreitig der englischen Nation zugesprochen worden sein. Allein als die Beaumont, Fletcher und Jonson dahin waren, brach der furchtbare Bürgerkrieg aus, dessen Greuel und Verwüstung „dem Witz und den sänfteren Künsten" nichts zu schaffen übrig gelassen hätten. Während dieser Zeit begann drüben in Frankreich Richelieu, der Erneuerer eines kräftigen Königtums, den Künsten und Wissenschaften seinen Schutz angedeihen zu lassen. Da erstand alsbald ein Corneille, und die französische Bühnendichtung wurde „über alle andern Theater in Europa erhaben" und auch für die Engländer vorbildlich.

Die drei Einheiten hielten die Franzosen strengstens inne: in keinem einzigen der in den letzten 20 Jahren (seit 1645) geschriebenen Stücke werde die Zeit auch nur bis dreißig Stunden ausgedehnt, und auch bezüglich des Ortes walte die größte Strenge ob, unter allen Umständen werde wenigstens der Umkreis derselben Stadt eingehalten. Noch bewunderungswerter sei die Einheit der Handlung, die sie nicht wie die Engländer mit Nebenhandlungen überhäuften. Noch weniger litten sie, die Vermengung von Tragödie und Komödie und damit das Unding einer Tragikomödie, wie sie bei den Engländern Gang und Gebe sei. Ihre Tragödien hätten auch den großen Vorzug, daß sie sich auf eine bekannte Geschichte gründeten, ohne

deswegen so uninteressant und monoton zu werden wie die griechischen. Der Franzose wisse dabei die Wahrheit mit der wahrscheinlichen Erdichtung so zu verweben, daß man auf die angenehmste Weise hintergangen werde; er lindere die strengen Schlüsse des Schicksals und verlasse in etwas die Genauigkeit der Geschichte, um die Tugend zu belohnen, die uns jene als unglücklich vorgestellt hätte. Nicht wie in den historischen Schauspielen des Shakespeare, die meist nur Chroniken von Königen seien, wo die Begebenheiten oft von dreißig bis vierzig Jahren in eine Vorstellung von zwei und einer halben Stunde zusammengepreßt seien. Das hieße nicht sowohl die Natur nachahmen und schildern, als vielmehr verkleinern und in Miniatur bringen. Man betrachte sie gleichsam durch das verkehrte Ende des Perspektives: ihre Bilder erschienen nicht bloß unendlich kleiner, sondern auch unendlich unvollkommener, als sie in Wirklichkeit seien; dies mache ein Schauspiel unstreitig mehr lächerlich als angenehm. Die menschliche Seele wolle Wahrheit oder wenigstens Wahrscheinlichkeit! Die Einheit und Einfachheit der Fabel bei den Franzosen bewirke, daß sie streng bei der Sache blieben und dadurch mehr Raum und Freiheit gewönnen für das Verweilen bei einer Situation und die Entwicklung der Leidenschaften, — was das eigentliche Werk des Dichters sei. In bezug auf „Regelmäßigkeit", auf die drei Einheiten seien die Engländer durchweg so nachlässig und fehlerhaft, daß selbst Ben Jonson in dieser Beziehung gesündigt habe und in seinem Sejanus und Catilina ein wahres „Ragout" vorsetze und obendrein Komödie und Tragödie in unleidlicher Weise

durcheinander bringe. Die Franzosen wüßten auch die erzählenden Partien eines Dramas besser anzubringen als die Engländer; sie vermieden durch solche den Tumult auf der Bühne, auf der die Engländer ganze Schlachten aufführten, obgleich nichts lächerlicher sei, als wenn ein Trommelschläger und fünf Mann hinter ihm her eine ganze Armee vorstellten, die der Held von der andern Seite vor sich hertreiben müsse. Die Franzosen vermieden auch mit sehr gutem Grunde, jemanden auf offener Bühne hinsterben zu lassen. Ein großer Irrtum sei es endlich, wenn man meine, daß die Franzosen keinen Teil der Handlung auf der Bühne vorstellten. Jede Veränderung, jedes Hindernis, das sich bei einer Absicht äußert, jede neu entstehende Leidenschaft und Abänderung derselben sei ein Teil der Handlung, und zwar der edelste Teil derselben; man müßte denn glauben, daß nicht eher Handlung sei, als bis es mit den spielenden Personen zu Tätlichkeiten komme, gleich als wäre die Schilderung des Gemüts der Helden nicht weit eigentlicher des Dichters Aufgabe als die Stärke ihres Körpers. Von der Schönheit der gereimten Verse bei den Franzosen, welche ungereimten vorzuziehen seien, will Lisidejus schweigen, weil sie bereits auch bei englischen Bühnendichtern Eingang gefunden hätten.

Nach dem Lisidejus, dem Verfechter der Franzosen, ergreift schließlich das Wort — Neander. Er will einen Teil dessen, was gegen die Engländer vorgebracht worden, zugeben: Die Franzosen legten ihre Trauerspiele regelmäßiger an und beobachteten die Gesetze der Komödie und das Dekorum der Bühne genauer als die Engländer, diese

seien wegen der Unregelmäßigkeiten, die sie sich zuschulden kommen ließen, mit Recht zu tadeln; doch seien weder die Fehler der Engländer noch die Tugenden der Franzosen so beträchtlich, daß letzteren der Vorzug einzuräumen sei. Da das Schauspiel vor allem die lebhafte Nachahmung der Natur erheische, müßten diejenigen am höchsten geschätzt werden, die dieses Gesetz am besten erfüllten. „Wahr ist es, die Schönheiten der französischen Poesie sind von der Beschaffenheit, daß sie die Vollkommenheit, wo sie schon vorhanden ist, erhöhen; allein diese Vollkommenheit, wo sie fehlet, zu verschaffen, das sind sie nicht imstande. Es sind Schönheiten einer Bildsäule, aber nicht eines Menschen, weil sie nicht durch die Seele der Poesie belebt sind, welche in der Nachahmung der Leidenschaften und Launen bestehet, und dieses wird weder Lisidejus noch ein anderer, wenn er für ihre Partei auch noch so sehr eingenommen ist, in Abrede stellen können, sobald er die Launen in unsern (englischen) Lustspielen und die Charaktere in unseren ernsthaften Schauspielen mit den ihrigen vergleicht."

Man denke nur an Corneilles „Lügner", das in Frankreich so gepriesene Lustspiel, das trotz meisterhafter Übertragung auf der Londoner Bühne durchfallen mußte. Wenn in letzter Zeit Molière und einige andere mehr „Launen" zeigen, so weise das bereits auf die Einwirkung der englischen Bühne. Auch von der spanischen Bühnendichtung hätten die Franzosen Vorteile gezogen. — Die langen

Reden seien bei ihnen aufgekommen, indem sich Dichter und Schauspieler der „Gravität" des Kardinals Richelieu anbequemten. Seitdem sei es bei den Franzosen eingerissen, daß ihre Schauspieler gleichsam nach dem Stundenglase, wie die englischen Prediger! — reden und den Zuhörer womöglich zwei- bis dreimal in einem Stücke mit einer Rede von einhundert Zeilen zu unterhalten beanspruchen. Das könne wohl dem Naturell der Franzosen entsprechen; denn während die Engländer „als ein weit mürrischeres Volk" in die Komödie gingen, um sich da aufmuntern zu lassen, gingen die Franzosen, die von einer weit leichtsinnigeren und lustigeren Gemütsart seien, hinein, um eine kurze Zeit ernsthafter als gewöhnlich zu sein. Dem entspreche, daß die Franzosen — Tragödien, die Engländer hingegen — Komödien bevorzugten. Die Komödie aber salze nichts so sehr, wie die kurze, schlagfertige Replik, und in dieser Hinsicht wiesen Fletchers Stücke eine Vollkommenheit auf, welche die französischen Dichter niemals erreichen würden.

Nach Neander geht die Einfachheit der französischen Stücke, welche selten mehr als eine Person voll zur Geltung kommen ließen, und dazu auf „Rang" hielten, zu weit. Je mehr Personen, desto größer die Mannigfaltigkeit des Stücks. Seien ihre verschiedenen Rollen so wohl verbunden, daß die Schönheit des Ganzen nicht darunter leide, und werde die Mannigfaltigkeit kein verwirrtes Gemenge von Zufällen — so sei es kein geringes Vergnügen, in einem Labyrinth von Absichten herumzugehen, wo man zwar manchen Weg vor sich hat, den Ausgang aber doch nicht eher

vorhersieht, als bis man ganz nahe dabei ist.

Daß die Franzosen die Teile der Handlung, welche einen Tumult auf dem Theater verursachen würden, mittelst Erzählung verbergen und alle unglaublichen Handlungen dem Gesichtskreis entrückten, sei nur zu billigen. Zweikämpfe und andere Anlässe des Schauders und Schreckens brauchten deswegen noch nicht gänzlich verbannt zu werden: jedenfalls würden die englischen Zuschauer sie ungern missen — nur dürfe daraus kein Tumult entstehen. Seien die Engländer zu tadeln, weil sie allzu viel Handlung zeigten, so seien es die Franzosen noch weit mehr, weil sie zu wenig davon sehen ließen.

Daß die Franzosen in bezug auf die drei Einheiten des Guten zu viel täten und diese Zwangsjacke ihrer Bühnendichtung verhängnisvoll geworden sei, dafür sei Corneille selbst Kronzeuge. Stehe doch in seiner Abhandlung über die drei Einheiten zu lesen: „Die Kunstrichter können leicht streng sein; wenn sie aber nur zehn oder zwölf Gedichte von dieser Art ans Licht stellen wollten, sie würden die Regeln noch viel weiter ausdehnen (will sagen: laxer gestalten), als ich es getan habe, sobald sie aus der Erfahrung erkennten, was ihre genaue Befolgung für ein Zwang sei, und wieviel Schönes deswegen nicht auf die Bühne gebracht werden kann.“ Durch ihre knechtische Beobachtung der Einheit der Zeit und des Orts, schlußfolgert Neander-Dryden, und ihre Ununterbrochenheit der Szenen seien die Franzosen in jene Magerkeit der Intrige und Unfruchtbarkeit der Ein-

bildungskraft verfallen, die man an allen ihren Stücken bemerken könne.

„Und sagen Sie mir, ich bitte Sie," und damit spielt Dryden offenbar seinen höchsten Trumpf aus, „was ist leichter, als ein regelmäßiges französisches Schauspiel zu schreiben? Und was ist schwerer, als ein unregelmäßiges englisches, dergleichen **Fletchers** oder **Shakespeares** Stücke sind? Wenn man sich, wie Corneille getan, mit einer einzigen kahlen Intrigue begnügen will, die man wie ein schlechtes Rätsel schon ganz weiß, ehe sie noch halb vorgetragen ist, so können wir ebenso leicht regelmäßig sein als sie. Wenn sie hingegen ein reiches Stück von einer mannigfaltigen Verwicklung machen wollen, wie es einige von ihnen versucht haben, seitdem Corneille nicht mehr in solchem Ansehen steht, so schreiben sie ebenso unregelmäßig wie wir und wissen es nur ein wenig künstlicher zu verstecken. Dies ist augenscheinlich die Ursache, warum noch kein übersetztes französisches Stück auf der englischen Bühne Beifall gefunden hat und auch nie finden wird. Denn unsere Stücke sind in Betrachtung der Anlage von weit mehr Abwechslung und in Ansehung der Ausführung weit reicher an Witz und Einfällen."

Es sei auch ein seltsamer Irrtum, wenn man die Gewohnheit, Schauspiele in Versen abzufassen, als etwas verschreie, das die Engländer den Franzosen nachgemacht hätten. Die englischen Stücke seien auf englischen Stühlen gewebt. Auch in Shakespeares und Ben Jonsons Tragödien gäbe es manche gereimte Szene, gar die alten Lustspiele vor Shakespeare seien alle in sechsfüßigen Versen oder Alexandrinern

abgefaßt, wie die Franzosen sie neuerdings brauchten. „In der Mannigfaltigkeit und Größe der Charaktere," fährt Neander-Dryden fort, indem er offenbar seinen eigensten Vorsatz formuliert, „bemühen wir uns, dem Shakespeare und Fletcher nachzufolgen; den Reichtum und die geschickte Verbindung der Intriguen haben wir von Jonson, und selbst in den Versen haben wir englische Muster, die weit älter sind, als die Stücke des Corneille." — Die meisten unregelmäßigen Stücke von Shakespeare und Fletcher (Ben Jonsons seien größtenteils regelmäßig) zeigten eine männlichere Einbildungskraft und mehr Geist und Witz, als in irgendeinem französischen Stücke zu finden sei. Zudem könne man in Shakespeares und Fletchers Werken mehr als ein „regelrechtes" Stück nachweisen, beispielsweise des ersteren „lustige Weiber von Windsor" oder „Die zornige Frau" des letzteren. Wenn Shakespeare als Erster die Gesetze der Komödie nicht vollkommen eingehalten habe, habe sich Fletcher bereits der Vollkommenheit mehr genähert und Ben Jonson die vollkommene Regelmäßigkeit durchgeführt.

Von Eugenius dazu aufgefordert, die vier vornehmsten dramatischen Dichter der Engländer (Shakespeare, Beaumont, Fletcher und Jonson) zu kennzeichnen, faßt Neander-Dryden sein Urteil über Shakespeare, den er schon einmal den „Unvergleichlichen" genannt hatte, dahin zusammen:

> „Shakespeare war von allen neueren und vielleicht auch alten Dichtern derjenige, der den ausgebreitetsten, uneingeschränktesten Geist hatte. Alle Bilder der Natur waren ihm stets gegenwärtig, und er schilderte sie nicht sowohl mühsam als glücklich;

er mag beschreiben, was er will, man sieht es nicht bloß, man fühlt es sogar. Die ihm Schuld geben, daß es ihm an Gelehrsamkeit gefehlt habe, erheben ihn um so viel mehr: er war gelehrt, ohne es geworden zu sein; er brauchte nicht die Brillen der Bücher, um in der Natur zu lesen; er blickte in sich selbst, und da fand er sie. Ich kann nicht sagen, daß er sich beständig gleich sei; wäre er dieses, so würde ich ihm unrecht tun, wenn ich ihn mit dem Allergrößten unter den Menschen vergliche. Er ist oft platt, abgeschmackt; sein komischer Witz artet in Possen aus; sein Ernst schwellet zu Bombast auf. Er ist allezeit groß, wenn sich ihm eine große Gelegenheit darbietet. Kein Mensch kann sagen, daß er jemals einen würdigen Gegenstand zum Witz gehabt hätte, ohne sich alsdann ebensoweit über alle andern Poeten zu schwingen,

Quantum lenta solent inter viburna cupressi.
(Wie zwischen niederm Gesträuch' ragt die Zypresse empor.)"

Und so hätte Hales gar wohl sagen können, daß man nichts Gutes bei irgendeinem Dichter finden könnte, welches er nicht beim Shakespeare weit besser zeigen wollte.

Beaumont und Fletcher hätten Shakespeare schon zur Voraussetzung. In ihnen sei wohl die englische Sprache zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangt. Shakespeares Sprache sei schon ein wenig altväterisch; Ben Jonsons Witz käme dem ihren nicht gleich; dafür sei er wohl der gelehrteste und vernünftigste Skribent gewesen, den jemals ein Theater gehabt habe. Er wäre der strengste Richter sowohl seiner selbst als anderer gewesen. Er verhehle nicht, was er den alten Griechen und Römern, seinen Vorbildern, entlehnt. Er falle über die Autores wie ein Monarch her, und was man bei einem andern

Dichter für Diebstahl halten würde, sei bei ihm bloß Sieg. In seiner Sprache romanisiere er vielleicht zu sehr, indem er die Worte, die er übersetzte, beinahe ebenso lateinisch ließ, als er sie fand, was sich für die englische Sprache nicht allzu wohl schicke. Mit Shakespeare verglichen, sei Ben Jonson ein korrekterer Dichter, Shakespeare aber ein größeres Genie.

„Shakespeare," schließt Neander-Dryden, „war der Homer oder Vater unserer dramatischen Dichter, Jonson war der Virgil, das Muster der sorgfältigen Ausarbeitung; ich bewundere ihn, aber ich liebe Shakespearen."

Als dieser „Versuch" Drydens Lessingen zu Gesichte kam, wie gierig wird er die Abhandlung geschlürft, wie muß sie ihm gemundet haben! Was wird er für Augen gemacht haben ob der so wohl fundamentierten Kenntnis und Erkenntnis der Dramatik der alten Griechen und Römer und zugleich ihrer Theoretiker Aristoteles und Horaz. Wie muß ihm die ebenso tiefgründige als schlagfertige Kritik der Franzosen, die unschätzbare Einführung in die Bühnendichtung der Engländer selbst eingeleuchtet haben und willkommen gewesen sein! Mit welchem Triumphgefühl wird er die umstürzlerische Abhandlung in der „Theatralischen Bibliothek" den Gottschedianern vorgesetzt haben! Hat er doch, wie wir ihn kennen, zu den Ausführungen des Neander-Dryden, Punkt für Punkt, nur Amen sagen können. Sie mußten um so überzeugenderen Eindruck auf ihn machen, als Dryden aus eigenster Anschauung und Erfahrung sprach, und er ihn sogar für einen „großen"

Dichter hielt. War nicht überdies Dryden, wie Lessing selbst, Kritiker und Dichter in einer Person? gleich ihm ein Polyhistor, der seinesgleichen suchte? Wie mußte die Kongenialität Lessing in seinen eigensten Regungen und Ansichten bestärken! Was war ihm dieser Drydensche Essay für ein Arsenal in seinem Kampfe gegen die Franzosen, für die Vorbildlichkeit der Engländer! In seiner Vorrede zur Übersetzung von Thomsons Trauerspielen hat er dort, wo er die Tragödien der französischen Klassiker mit einer menschlichen Bildsäule vergleicht, welcher nur die Kleinigkeit der Seele fehle, die kühne Metapher unverkennbar direkt Drydens Essay entlehnt. Wir werden beim Dramaturgen Lessing fortan ständig Anschauungen und Wendungen begegnen, die sich mit denen Drydens decken.

Nichts aber wird Lessingen mehr betroffen haben, als die Wertung Shakespeares. Der souveränste aller Geister, der König der Bühnendichtung, der englische Homer! und in Deutschland fast nur aus der Übersetzung seines „Julius Cäsar" von Borck, in gereimten Alexandrinern, bekannt! Ihm selbst kaum mehr. Wie muß sich da Lessing errötend an die Stirne gegriffen haben! Was Wunder, wenn jetzt selbst sein Moses Mendelssohn, der sich nach dem Zeugnis Nicolais das Deutsche erst in Mannesjahren als eine „fremde" Sprache hatte aneignen müssen, den großen Unbekannten im Original zu lesen und aus diesem ins Deutsche zu übertragen begann?

Wenn Dryden trotz alledem in bezug auf Shakespeare Vorbehalte machte: er ihn nicht „regelrecht" genug fand und auch sonst nicht immer auf der

Höhe der Klassizität, so war sein Urteil Lessingen nur um so adäquater. Inwieweit Dryden dabei dem herrschenden Geschmacke Konzessionen gemacht hat, über das hinaus, was er selbst empfand, ist schwer zu bemessen. Bald nach Abfassung seines Essay, im Jahre 1669, wird er (gemeinsam mit William Devenant) Shakespeares „Sturm" auf die Bühne bringen, indem er daraus eine phantastisch-romantische Oper macht, wie sie dem Geschmacke am Hofe Jakobs II., der ganz französiert war, genehm sein mußte. Dabei schickte er einen Prolog voraus, in welchem er die Quintessenz seines Essay in Reime gebracht hat. Selbst von keinem unterrichtet, habe Shakespeare, monarchengleich, die Fletcher und Jonson, seine Untertanen, die Kunst gelehrt, wobei Fletcher die eigene Höhe Shakespeares erstiegen hätte, während Jonson das in der Niederung Wachsende wertete (whilst Jonson crept and gathered all below). Der eine habe ihn am meisten, der andere am besten nachgeahmt; hätten beide die Dichtungen aller anderen in Schatten gestellt, so seien es nur Tropfen gewesen, die der Feder Shakespeares entfielen ('Tis with the drops, which fell from Shakespeares pen). Der „Sturm", der sich am Nachbarufer brach, ward erst durch Shakespeares „Sturm" erregt. Die Unschuld und die Schönheit, wie sie in Fletcher lächeln, entsprangen auf Shakespeares Zauberinsel. Doch könne keiner Shakespeares Zauber ihm entlehnen, in seinem Zauberkreise keiner schreiten, als nur er allein. Shakespeares Macht sei wie der Könige ihre heilig (But Shakespeares power is sacred as a kings).

Trotzdem unternimmt es Dryden, Shakespeares

„Sturm“ wie eine Taxushecke, nach Versailler Muster, zu beschneiden und obendrein, zwei Menschenalter vor Voltaire, den Forderungen der „Aufklärung“, will sagen: des englischen nüchternen Common sense entsprechend, von seinen Wundern und Unwahrscheinlichkeiten zu — säubern! Es war wohl nur so möglich, den veralteten großen „Wilden“ aus dem Zeitalter Elisabeths und Jakobs wieder auf die königliche Bühne in London zu bringen. Dryden wird auch dessen „Antonius und Kleopatra“ nach französischem Muster zustutzen und unter anderem Namen zur Aufführung bringen.

Hielt es Dryden derart für unerläßlich, selbst die Dramen des Dichterkönigs zu französieren, so kann es nicht überraschen, daß er seine eigenen Bühnendichtungen nach den klassizistisch-französischen Regeln richtete. Dies um so weniger, als er sich offenbar selbst bewußt war, kein vollgültiger Dichter von Gottes Gnaden zu sein, und er daher in seiner eigenen Vorstellung der Schulregeln, die ihm als Gerüste dienten, nicht entraten konnte.

Befand sich unser Lessing nicht eingestandenermaßen in ähnlicher Lage? Hat er nicht, gelegentlich seines „Henzi“, es selbst ausgesprochen, daß sich nur „größere Geister“ verstatten dürften, sich von den hergebrachten Schulregeln zu emanzipieren, während solche seines Schlages sich der Einhaltung der Regeln nicht entschlagen dürften?

Und doch gab es am Ausgang des 17. und Eingang des 18. Jahrhunderts bereits einen englischen Bühnendichter, der die französische Zwangsjacke auch in der Theorie wieder gründlichst abzustreifen versucht hatte: dies war der Lessing wohl-

bekannte Lustspieldichter Farquhar. Ähnlich wie Dryden, hat auch Farquhar das Bedürfnis empfunden, seine Dichtkunst als Dramatiker theoretisch zu rechtfertigen. Dies hat er in Form eines Briefes an einen Freund getan, welcher Brief eine Abhandlung ist — (A discourse upon Comedy, in Reference to the English Stage), nicht weniger geistvoll und schlagend, wenn auch weniger gelehrt als Drydens Versuch. Während indes Dryden die Poetik des Aristoteles als eine dramaturgische „Bibel" achtet und die darin niedergelegten Regeln möglichst eingehalten wissen will, läuft Farquhar gegen den Aristoteles-Kultus förmlich Sturm.

London sei nicht Athen. Die Poetik des Aristoteles für die Bühne in Drury-Lane maßgebend zu machen, höhnt Farquhar, sei wie wenn der Areopagus ein Urteil abgeben solle in einem Falle vor dem Königlichen Gerichtshof an der Themse, als solle der alte Solon dem „House of Commons" Gesetze geben. Jeder Beruf erfordere zudem seine besondere Bildung und Geschicklichkeit, ein Philosoph und Kritiker wie Aristoteles sei noch lange kein Dichter. Homer habe wohl sein Heldengedicht nach den Regeln des Aristoteles verfaßt? Habe Aristoteles seine Regeln nach der Dichtung des Homer formuliert, so sei damit noch gar nicht gesagt, daß sie allgemeine und unbedingte Gültigkeit haben müßten. Die Dichtung sei überhaupt nicht unter eine Regel zu bringen. Des Aristoteles Poetik gehe gar nicht auf den Grund der Dichtkunst als solcher, sondern gebe nur einige Anmerkungen über Werke von Homer und Euripides. Um den Ursprung der Komödie, ihre Natur, zu ermitteln, müsse man noch

weiter zurück als bis auf Aristophanes und Menander. Äsops Fabeln seien schon ursprünglicher, er habe seine Tiere wenigstens gutes Griechisch sprechen machen, während englische Helden bisweilen kein Englisch sprechen könnten! Franzosen und Spanier mögen und sollen für Romanen dichten, das englische Spiel hat eine englische Zuhörerschaft zur Voraussetzung und zum Ziele, mit englischen Sitten und Anschauungen. Die Engländer aber seien eine solche Mischung verschiedenster Nationalitäten, daß nichts der Mannigfaltigkeit der englischen Launen (humours) gleichkomme. Dem müßte auch das englische Lustspiel entsprechen. Will man die Regeln der englischen Bühnendichtung studieren, so greife man nicht nach Menander und Plautus, sondern nach Shakespeare, Jonson, Fletcher und Genossen. Hamlet, Macbeth, Heinrich IV., die so lange die Lieblinge des englischen Theaters gewesen sind, werden es voraussichtlich allen griechischen und lateinischen Kritikern zum Trotz bleiben.

Jeder Knirps, der einen Aoristus primus zu formen wisse, ließe sich beikommen, dem „großen Shakespeare" Verstöße gegen die Regeln und allerhand Unsinnigkeiten nachzusagen — denn es stimme nicht mit dem, was Aristoteles gesagt habe! „Nun sage ich," wettert Farquhar, „es muß anders sein: denn Shakespeare hat es gesagt! und ich weiß für gewiß, daß Shakespeare von beiden der größere Dichter war. Ihr entgegnet: Aristoteles war der größere Kritiker! — Das ist ein Fehlschluß, Herr, denn Kritik in der Dichtkunst ist nur Urteil in der Dichtkunst; das könnt Ihr in Eurem Wörterbuche finden. Nun denn, war Shakespeare der bessere

Dichter, so muß er auch in seiner Kunst am meisten Urteil haben; denn jedermann weiß, daß Urteil ein wesentlicher Teil der Dichtkunst ist, und daß ohne dieses kein Schriftsteller einen Pfennig wert ist."

Vor allem führt Farquhar die Regeln von der Einheit von Ort und Zeit ad absurdum. „Wir können in keiner Verrichtung (Business) mehr Dekorum oder Regelmäßigkeit erwarten als die Natur der Sache erträgt. Nun kann die Bühne nicht bestehen ohne Fähigkeit der Unterstellung und Einbildungskraft von seiten der Zuhörerschaft. Weshalb soll ein Dichter sich bei der Entwicklung seiner Fabel Fesseln anlegen und seine Handlung darben lassen, nur um der Nettigkeit eines Stundenmaßes oder Vermeidung eines Szenenwechsels wegen, da doch der Gedanke des Menschen tausend Jahre überfliegen kann, so leicht und in derselben Zeitspanne, als das Auge über das Ziffernblatt einer Uhr von 6 auf 7 gleitet? Fliege der Gedanke nicht ebenso schnell vom Kap der Guten Hoffnung nach der St. Nikolas-Bucht, also um die Weltkugel herum, wie von Covent-Garden nach Wills Coffee-House?

Und so müsse er die Herren, die immer mit den alten Griechen und Lateinern und ihren Franzosen kämen, ersuchen, die alten englischen Dichter ungeschoren zu lassen. — Bleibt Laster unbestraft, Tugend unbelohnt, Unsinn unaufgedeckt, Vorsicht erfolglos, was dem Nutzen der Komödie entgegen ist, mögen die Sünder entsprechend bestraft werden; fällt irgendein Teil ihrer Fabel aus dem Zusammenhang des Ganzen heraus, oder ist irgendeiner ihrer Charaktere forciert oder unnatürlich, was den Reiz des Spiels (the Dulce) zerstört, mögen sie

von der Bühne weggepfiffen werden. „Haben sie hingegen bei Einhaltung dieser wesentlichen Punkte erfolgreich gestaltet und dem Endzweck der dramatischen Dichtkunst in jeder Hinsicht genügt, laßt sie in Frieden, mögen ihren Manen die ihren Verdiensten zukommenden Auszeichnungen zuteil werden, unbehelligt von jenen Nettigkeiten (Niceties), welche weder unterrichtend sind für die Welt, noch unterhaltend für die Menschheit."

Ob Lessing diese Farquharsche Abhandlung kennen gelernt hat, ist zweifelhaft. Dieselbe scheint erst 1772 in der zehnten Auflage von Faquhars Werken zum Abdruck gekommen zu sein. Obgleich Farquhar ihn, wie wir noch sehen werden, mit seinen Lustspielen angeregt hat — seine dramaturgischen Theorien, insoweit diese die auf die alten Griechen und ihren Aristoteles zurückgehende „Regelmäßigkeit" bekämpfen, lehnte Lessing entschieden ab. In dieser Hinsicht hielt er es mit Dryden. Erst die „Stürmer und Dränger" unter Herders Auspizien, die Goethe und Lenz, in ihrer ersten Shakespeare-Schwärmerei, werden der so weitgehenden Ungebundenheit eines Farquhar beistimmen. Wie müßte im übrigen Farquhars tiefsinnige dramaturgische Erkenntnis, wie er sie aus der Praxis des Dichters gewonnen hat, dessen sprühender, schlagfertiger Witz Lessingen behagt haben! Wie wäre ihm die vernichtende Abfuhr der bloßen Theoretiker und vor allem die rückhaltlose Wertung Shakespeares schließlich nach dem Sinne gewesen! Nichts aber konnte ihn mehr packen, als daß auch Farquhar, wie schon Dryden, ein Menschenalter zuvor, so eifrig und begeistert darauf bedacht war, der vaterländischen

Bühne aufzuhelfen. Wenn schon der Engländer so über den Verfall der einheimischen Bühnendichtung klagte, was für Gedanken mußten dabei dem Deutschen kommen, der es nur zu begreiflich finden mußte, daß auch bei einer so universellen dramaturgischen Überschau, wie die Drydens, der deutschen Bühnendichtung überhaupt nicht gedacht wurde. Diese beschämende Lücke auszufüllen, eben hierauf war zur Zeit Lessings ganzes Sinnen und Trachten gerichtet. Danach mag man bemessen, welchen Eindruck Drydens „Versuch" auf ihn gemacht haben muß.

Daß Lessing nicht mehr, wie er es den Lesern der „Theatralischen Bibliothek" in Aussicht gestellt hatte, auf die dramatischen Dichterwerke Drydens eingegangen ist, dürfte nicht nur dadurch bedingt worden sein, daß die „Theatralische Bibliothek" einging — Lessing ist durch den Drydenschen Essay zweifellos bestimmt worden, die Werke des englischen Dichterkönigs endlich selbst eingehend kennen zu lernen. Wie, wenn das zur Folge gehabt hätte, daß jener Dryden, der ihn solcherweise Shakespearen zugeführt hatte, in seinen Augen nicht entfernt mehr jener „große" Dichter war, als welchen er ihn hatte vorführen wollen? Wenn Dryden, indem er ihm den Shakespeareschen Himmel erschloß, sich selbst das Grab gegraben hätte? Dryden die Brücke geworden wäre, die unsern Lessing, indem er ihn über die Köpfe der Nach-Shakespeareschen Dichter hinweg diesem zuführte, zugleich auf — eigenste Füße gestellt hätte?

9. Der 17. Literaturbrief vom 16. Februar 1759.

Indem Lessing selbst in Shakespeare eindrang, überzeugte er sich, daß ihn Dryden nicht überschätzt hatte. In demselben Maße aber, wie es ihm der englische Dichterkönig antat, mußte er von den Franzosen und ihren Nachbetern, den Gottschedianern zumal, womöglich noch weiter abrücken, als es schon seit Jahr und Tag geschehen war. Jetzt zerschnitt er das letzte Band, das ihn noch an den Leipziger Oberpriester geknüpft hatte. Es war nicht zu leugnen, daß, als in den dreißiger Jahren die Neuberin unter den Auspizien Gottscheds die Leipziger Bühne und damit die deutsche überhaupt auf ein reineres und höheres Niveau zu heben unternommen hatte, diese einen so beschämenden Tiefstand inne hatte, daß sie tiefer kaum sinken konnte. Lessing selbst war, durch Gottsched und die Neuberin angeregt, zum Schauspieldichter und Reformator der vaterländischen Bühne geworden. Trotzdem kam jetzt, nachdem er die englische Bühnendichtung in ihrer ganzen Tragweite, auch für seine eigene Erkenntnis und Entwicklung als Dramatiker ermessen konnte, der Zweifel in ihm auf, ob, wenn gleich eingangs, anstatt der Schulung nach französischen Rezepten, auf die englische Bühnendichtung hingewiesen worden

wäre, man nicht viel weiter wäre. Gar als er in der „Bibliothek“ (III, 1) den Satz las: „Niemand wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserungen dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe“ — und zu befürchten stand, daß nur zu viele, auch unter den Erneuern der vaterländischen Bühnendichtung, in dem Gottschedschen Fahrwasser weiterschwimmen würden, hielt er nicht länger an sich. Wie weit war man doch auch in dem Lager der Schweizer, der Bodmer und Genossen, die unter englischer Fahne segelten, davon entfernt, den englischen Dichterkönig selbst voll gelten zu lassen! Hatte Lessing nicht an sich selber erfahren, was es, um ein Shakespearianer zu werden, noch für einen Abgrund zu überbrücken galt, auch dann noch, wenn man es mit den neueren Engländern hielt? Wenn ein Dryden schon vor bald einem Jahrhundert gegen die Verfechter der französischen Zwangsjacke, welche jedes Eigenleben im Keime zu ersticken drohte, so vom Leder gezogen hatte, sollte er sein im Shakespeareschen Feuer geschmiedetes Schwert rosten lassen? Und so fuhr er los: „Ich bin dieser Niemand; ich leugne es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten oder sind wahre Verschlimmerungen.“

Das Verderbnis der deutschen Bühne einzusehen, mit ihren Haupt- und Staats-Aktionen, voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz“, und ihren „Lustspielen, die in Verkleidungen und Zaubereien bestanden, und in denen Prügel die witzigsten

Einfälle waren," brauchte man eben nicht der feinste und größte Geist zu sein. Gottsched sei auch nicht der erste gewesen, der es einsah, er sei nur der erste gewesen, der sich Kräfte genug zutraute, dem schreienden Mißstande abzuhelfen. Wie ging er aber damit zu Werke? „Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen und Oui Monsieur verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen; er verfertigte, wie ein Schweizer Kunstrichter sagte, mit „Kleister und Schere" seinen Cato; er ließ den „Darius" und die „Austern", die „Elise" und den „Bock im Prozeß", den „Aurelius" und den „Witzling", den „Banise" und den „Hypochondristen" ohne Kleister und Schere machen; er legte seinen Fluch auf das Extemporieren; er ließ den Harlekin feierlich vom Theater vertreiben, welches selbst die größte Harlekinade war, die jemals gespielt worden; kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern, als der Schöpfer eines ganz neuen werden. Und was für eines neuen? Eines *französierenden*; ohne zu untersuchen, ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht."

Der Nachdruck liegt hier offenbar darauf, daß Lessing im Gegensatz zu den Gottschedianern an das einheimische, volkstümliche Theater anknüpfen will, um es aus sich selbst heraus zu entwickeln und auf eine höhere Stufe zu bringen. Genau, wie es Shakespeare gemacht hatte, der, wie seine Epen und Sonette beweisen, im vollen Besitze der *italienischen* Dichtkunst, wie sie am Hofe der Elisabeth zunächst herrschte, diese in den Dienst der Volksbühne stellte, indem er deren volle Eigenart wahrte. Bei der

entschiedenen Verurteilung der Beseitigung des Harlekins oder Hanswurstes und damit des Narren von der deutschen Bühne, gedenkt Lessing zweifellos der „Narretei" und Narren in den Meisterwerken des großen Briten, die seine dichterische Souveränität erst voll zum Ausdruck bringen. Wie öde, leer und tot erschienen ihm jetzt jene „klassischen" Bühnenwerke der einst auch ihm mustergültigen Franzosen, und vollends die Machwerke ihrer Nachäffer!

Gottsched hatte, fährt Lessing fort, als hätte er Drydens „Versuch" eben aus der Hand gelegt, aus unseren alten dramatischen Stücken, welche er von der Bühne vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame, französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung usw. Er hätte also auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben. —

„Sagen Sie ja nicht," redet Lessing im Feuer seines Plaidoyers den Leser der „Briefe, die neueste Literatur betreffend", direkt an, „daß er auch dieses zu nutzen gesucht, wie sein „Cato" es beweise. Denn eben dieses, daß er den Addisonschen „Cato" für das beste englische Trauerspiel hält, zeigt deutlich, daß er hier nur mit den Augen der Franzosen gesehen, und damals keinen Shakespeare, keinen Jonson, keinen Beaumont und Fletcher usw.

gekannt hat, die er hernach aus Stolz auch nicht hat wollen kennen lernen."

In der Tat unterscheidet den beweglichen, rastlos fortstrebenden, den „ewigen Studenten" Lessing, der nur das Streben nach Wahrheit gelten läßt, von dem stereotypen Dozenten, dem unfehlbaren Hohenpriester auf dem literarischen Throne an der Pleiße nichts so sehr, als daß er sich ständig „umlernt" und keinen höheren Ehrgeiz kennt, als durch die Tat mit der fortschreitenden Erkenntnis Schritt zu halten. Man darf allerdings, will man billig sein und menschliche Maßstäbe anlegen, nicht außer acht lassen, daß Gottsched damals, Ende der fünfziger Jahre, bereits auf der Schwelle des Greisenalters stand, während Lessing noch nicht 30 Jahre zählte. Da war es für letzteren wahrlich leichter, sich — flüssig zu erhalten. Indes handelt es sich für uns, wie damals für Lessing, nicht um Personen, sondern um die Sache, um das Verhältnis der deutschen Bühnendichtung zur englischen, zu — Shakespeare. Daß dieser ihm fortab Alpha und Omega geworden, darüber läßt Lessing keinen Zweifel. Hören wir ihn weiter.

„Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen, bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an jenen weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns geweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiß. Denn ein Genie

kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt."

Wer fühlte beim Lesen dieser zündenden Wendungen nicht durch, daß Shakespeare das Genie ist, das Lessings eigenes Ingenium geweckt und zur vollen Entwicklung zu bringen begonnen hat! Er muß sich dabei sagen, daß er als Dramatiker so gut wie von vorn beginnen müsse. Es handelt sich für ihn um eine Wiedergeburt. Lessing fühlt sich dabei wie ein Antäus, der wieder die mütterliche Erde unter den Füßen hat. Er ist zur Natur und zu seinem Volkstum zurückgekehrt. Statt aus dem seichten, abgestandenen Behälter fremdländischer Kunst und Poesie wird er fortab den Durst an dem frischsprudelnden Quell der eigenen Volksdichtung zu stillen suchen.

Er fühlt sich dabei um so sicherer, auf seinem Streitroß um so fester im Sattel, als er deswegen an seiner Wertung der altgriechischen Klassiker (er hat auch diese erst neuerdings eingehender zu studieren begonnen) — meint festhalten zu können. „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden," heißt es zum Schluß, „ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen (wer hörte nicht wieder Dryden durch?) in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer; so sonder-

bare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. —

„Nach dem „Ödipus“ des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „Othello“, als „König Lear“, als „Hamlet“ usw. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die „Zaïre“ des Voltaire? Und die „Zaïre“ des Voltaire! wie weit ist sie unter dem „Mohren von Venedig“, dessen schwache Kopie sie ist, und aus welchem der ganze Charakter des „Orosman“ entlehnt worden? —“

Trotz dieses begeisterten Bekenntnisses zur Jüngerschaft des großen Briten, akzeptiert Lessing, wie wir sehen, seine Bühnenwerke nicht ohne Einschränkung. Nicht nur, daß er sie nicht ohne „Veränderungen“, wenn auch „bescheidene“, auf die deutsche Bühne bringen will — auch der „Othello“, „König „Lear“ und „Hamlet“ kommen ihm doch erst nach dem „Ödipus“ des Sophokles. Damit verrät Lessing, daß er die von den Franzosen aus dem Aristoteles abgeleiteten „Regeln“ auch Shakespeare gegenüber noch immer nicht auf sich beruhen lassen kann, daß zwischen ihm und dem englischen Dichterkönige noch immer die griechischen Klassiker, zum mindesten Sophokles, stehen. Da hatte der englische Klassizist Ben Jonson, der zeitgenössische Rivale Shakespeares, die Waffen vorbehaltloser gestreckt! Heißt es doch in seinem Nachruf „Zum Andenken an meinen Geliebten, den Autor Mr. William Shakespeare und dessen, was er uns hinterlassen hat“ —

welcher Nachruf 1623 der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeares Werken vorausgesetzt worden ist:

„Und wußtest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
Davor sich selbst der donnernde Äschylus,
Euripides, Sophokles beugen muß,
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca:
O wären sie, dich zu bewundern, da!"

Und abermals:

„Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,
Terenz, so zierlich, Plautus, der so witzig,
Mißfallen jetzt, veraltet und verbannt,
Als wären sie nicht der Natur verwandt."

Als ein vollgültig Kind des Zeitalters der „Aufklärung" und des Franzosentums, das schon in den Tagen Drydens in Blüte stand, vermag Lessing auch Shakespeare gegenüber die entsprechende Brille nicht ganz abzulegen. Auch in dem 17. Literaturbriefe, der so sichtlich in Drydens „Versuch über die dramatische Poesie" wurzelt, kommt er als Dramaturg in der Theorie über diesen nicht hinaus.

Lessingen aber war es nicht nur um die Theorie, die Anleitung, zu tun — was er theoretisch forderte, versuchte er alsbald als Dramatiker selbst ins Werk zu setzen. Der ganze 17. Literaturbrief ist letzten Endes nur eine Einleitung und Rechtfertigung, soll für seine eigene Dichtung, seinen „Faust", die Bahn freimachen. Und so heißt es zum Schluß: „Daß aber unsere alten Stücke wirklich sehr viel

Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläufig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen: Doktor Faust hat eine Menge Szenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Teil noch in seinen „Doktor Faust"! — Einer von meinen Freunden verwahrt einen alten Entwurf dieses Trauerspiels und hat mir einen Auftritt daraus mitgeteilt, in welchem gewiß ungemein viel Großes liegt. Sind Sie begierig, ihn zu lesen? Hier ist er!" — Und er gibt die 3. Szene des II. Aufzugs seines eigenen „Faust". — „Was sagen Sie zu dieser Szene? Sie wünschen ein deutsches Stück, das lauter solche Szenen hätte? Ich auch!" — So sicher und selbstbewußt machte Lessingen das Bewußtsein, mit dem englischen Dichterkönige innerste Fühlung gewonnen zu haben. So war Shakespeare ihm zum Leitstern, zur Sonne geworden, die nicht nur für ihn und seine Dichtung, sondern für sein ganzes Volkstum, die deutsche Bühnendichtung als solche, einen neuen Tag heraufführen sollte.

Um auf die Frage: wie und wann ist Lessing zu Shakespeare gekommen? — summierend zu antworten. — Auf den englischen Dichterkönig als Bühnenherrscher ist Lessing schon durch Voltaires „Briefe aus England" aufmerksam gemacht worden, indes wie auf einen „trunkenen Wilden", dessen geniale Einfälle alle Schulregeln über den Haufen zu werfen drohten, und dessen Bühnenwerke daher von Akademikern, wie Voltaire selbst, nicht genug

gebrandmarkt werden konnten. Bis nach der Mitte der fünfziger Jahre scheint Lessing von Shakespeare nichts gekannt zu haben, als die Übersetzung seines „Julius Cäsar" von Borck. Allgemach waren ihm indes die englischen Bühnendichter des 18. Jahrhunderts, im Gegensatz zu den französischen Klassikern, für die sich Gottsched einsetzte, so maßgebend geworden, daß seine „Miß Sara Sampson" einer Umdichtung von Lillos „Kaufmann von Venedig" gleichkam. Erst nach der „Sara", indem Lessing in der Geschichte der englischen Dichtung weiter zurückblätterte und bis auf das Zeitalter der Elisabeth zurückging, gelangte er schrittweise, von Etappe zu Etappe, zu dem „Will of all Wills". Erst als er Drydens „Essay" in die Hand bekam, fielen die letzten Schranken, hatte er das vorgelagerte Berggelände, welches die Riesen der Elisabethschen Epoche seinen Blicken entzog, überstiegen. Alsbald machte er sich daran, auch *sie* zu bewältigen. Als er den 17. Literaturbrief mit der Probe aus seinem „Faust" hinausschickt, hat er den Shakespeare-Gipfel glücklich erstiegen. Was das für ihn, für seine Entwicklung als Dramatiker bedeutete, springt nur zu drastisch in die Augen, wenn man an seinen „Philotas" denkt, der nur wenige Monate zuvor gestaltet worden ist, allerdings nur als „Gelegenheitsstück". Lessing wähnte dabei, mehr den alten Griechen und Römern, Sophokles und Plautus, gefolgt zu sein, als ihren französischen Nachtretern, allein diese blicken trotzdem nur zu sehr durch. Diesen einengenden, französisch-klassizistischen Rahmen hatte nunmehr der „trunkene Wilde" Voltaires, in welchem Lessing den Genius erkannte, der den einst auch von ihm über

alles bewunderten Franzosen zu einem „leeren Wanst“ machte, für immer durchbrochen.

Lessing schwor um so zuversichtlicher und freudiger zu seiner Fahne, weil er in Shakespeare auch nach den „Mustern der Alten“ einen weit größeren tragischen Dichter erkannt zu haben meinte, als selbst der alte Corneille, der Vater der französischen Klassiker, einer gewesen war. Als Lehnsmann des englischen Dichterkönigs brauchte Lessing, in seiner Vorstellung, weder seinen Sophokles, noch auch nur den Theoretiker Aristoteles geringer zu werten, als er es von der Schulbank her gewohnt war.

II. Wie Shakespeare auf Lessing eingewirkt und dieser ihn genutzt hat.

1. Lessings Faust.

Lessing hat seinen Faust konzipiert unter dem Eindrucke des Volksspiels, wie es auch in Berlin (1753) von der Schuchschen Gesellschaft zur Aufführung gelangt ist, und zwar, trotz aller Phantastik und Spukgestalten, als sogen. „bürgerliches" Trauerspiel. „Wo sind Sie, liebster Lessing," fragte ihn Moses Mendelssohn schon unterm 19. November 1755, „mit ihrem bürgerlichen Trauerspiel? Ich möchte es nicht gern bei dem Namen nennen, denn ich zweifle, ob Sie ihm den Namen Faust lassen werden. Eine einzige Exklamation: O Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen." Die Konzeption fällt daher, wie bei der „Virginia", aus der die „Emilia" werden sollte, und wie auch schon der „Nathan", Lessings dramatisches Testament, in die vorshakespearische Epoche.

Lessingen selbst genügte die ursprüngliche Konzeption schließlich so wenig, daß er ein ganz neues Stück, einen „zweiten Faust", in Angriff nahm. Im ersten hatte er, wie gesagt, die ganze Phantastik des Volksspieles mit hinübergenommen: den leibhaftigen Teufel und seine Spießgesellen, die Stimme des Herrn, Mephistopheles, das Gespenst des Aristoteles, usw. Wohingegen in seinem „zweiten Faust" an Stelle dieser „Hirngespinste" die aus dem Jenseits, von außen, an Faust herankommen, die Triebe

und Leidenschaften in der Brust des Menschen getreten waren, die ihn von innen heraus antreiben und bestimmen. Auch in diesem Falle, wie bei der „Virginia-Emilia" ist Lessing offenbar darauf ausgewesen, die althergebrachte Legende mit all ihren „Unwahrscheinlichkeiten" in das volle Leben der Gegenwart umzusetzen. Die Szene, die er im 17. Literaturbrief zum besten gegeben hat, gehört demnach unverkennbar noch der *ersten* Konzeption seines Faust an. Daß sie trotzdem, seiner eigenen Meinung nach, einen so ausgesprochen Shakespeareschen Charakter aufweist, war ihm ein sprechender Beweis dafür, daß schon das ursprüngliche rohe Volksstück Züge Shakespeareschen Genialität und Größe in sich barg.

Lessing witterte, mit andern Worten, daß des großen Briten Bühnendichtung mit dem altdeutschen Volksspiel die gleiche Wurzel habe. Sein Instinkt hat ihn nicht getäuscht. *Marlowes* „Faust", der bereits 1590 auf der Londoner Bühne zur Aufführung gekommen ist, ist nur die Dramatisierung des kurz vorher erschienenen deutschen Volksbüchleins. Marlowe aber ist der unmittelbare Vorgänger Shakespeares, der ihn den „großen Tritt" der Bühne lehrte, und dessen Erbschaft er angetreten hat. Das „Faustische" aber ist geradezu die Seele der Marloweschen Dichtung gewesen: er selbst war eine Faust-Natur. Wie der Faust seiner Dichtung, so geht auch er an der Maßlosigkeit seines Wollens zugrunde. Auch Shakespeare kann am „Faust" unmöglich vorüber. In seinem „Hamlet", dem ewigen *Wittenberger* Studenten, der so in dem Streben nach Wahrheit, nach schrankenloser Erkenntnis aufgeht,

hat er uns *seinen* „Faust" gegeben, der jedoch nicht, wie der Faust unserer deutschen Sage, darob zugrunde geht, vielmehr sich zur Selbstbescheidung und damit zur „Reife" glücklich durchringt. Weit davon entfernt, sich der Zauberkunst und damit dem Genusse, dem Teufel, zu ergeben und zu verschreiben, übt Hamlet Entsagung über Entsagung, bleibt sein Glaube an die göttliche Vorsehung, auch in bezug auf das Menschengeschick, unerschüttert. „Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist alles. —" Eben weil sich Faust nicht zu dieser Selbstbescheidung durchringen kann, geht er zugrunde.

Auch Shakespeares Prospero in seinem „Sturm" ist, wie der Name schon besagt, „Faustus" (der Glückliche). Wohl ist Prospero ein *Zauberer*: dank seinem Ariel ist ihm nichts unmöglich, vermag er den Sturm zu entfesseln und dabei die Ertrunkenen unbeschädigt, ohne daß sie nur naß geworden wären, ans Land zu bringen; vermag er sie, als seine Feinde, durch die ihm gehorchenden „Geister" zu narren und zu plagen, ihnen die Sinne zu verwirren, sie gegeneinander in Harnisch zu bringen und miteinander und sich selbst auszusöhnen, u. dgl. m. — Wer aber wollte verkennen, daß diese Zaubermacht nur die Geistesmacht seiner souveränen Dichtkunst veranschaulicht? Spielt sich doch alles auf der *Dichter*-Insel ab (die freilich so mancher Kommentator vergeblich auf der Karte zu entdecken versucht hat!).

Die Dichtkunst, die schöpferische Dichterkraft, sein Ariel, hat die wilden Leidenschaften seiner heißen Dichterbrust in Einklang gebracht, zugleich mit seinem eigenen Selbst und dem All. So löst sich die Tragik der menschlichen Natur, geht alles auf in — Musik. Wird aus dem Chaos widerstreitender menschlicher Leidenschaften göttliche Harmonie.

Schon Shakespeare hat solcherweise den Faust — „gerettet".

Wie Lessing in seinem Drange nach Allwissenheit bereits als Student in Leipzig sich mit Faust zu identifizieren begonnen hat, hat uns sein „Junger Gelehrter" wahrlich greifbar genug verraten. Es ist ihm damit nicht anders ergangen, als es 20 Jahre später, ebendaselbst, Goethen ergehen wird. Auch für Lessing stand es von vornherein fest, daß der so ungestüme, tief eingeborene Drang nach Wahrheit den Menschen unmöglich zum Verderben führen, in den Abgrund der Hölle stürzen könne. Wenn der legendarische Faust des Volksspiels zugrunde geht, so nur, weil er im Unmut über die unzureichende Schulweisheit, aus Verzweiflung, sich der Zauberkunst hingibt, dem Genusse und damit dem Teufel verschreibt, demnach nach Wahrheit zu streben, aufgehört hat. Wenn der nach Erkenntnis Dürstende, auf Wahrheit Gestellte nur ausharrt, seinem Ideale nicht entsagt, so kann ihn unmöglich die göttliche Vorsehung im Stiche lassen und zugrunde richten. Vielmehr ist er sichtlich bestimmt, eine Leuchte der Menschheit zu werden.

Dieser Überzeugung, der Lessing schon als Jüngling so beredten Ausdruck gegeben hatte, war er, als gereifter Mann, mehr als treu geblieben: je

tiefer er in die Erkenntnis eindrang, desto sicherer war diese — Selbsterkenntnis und damit Selbstbeherrschung. Das Bewußtsein menschlicher Schranken ward ihm zum sichersten Kompaß im schrankenlosen All.

Dem entsprach sein Faust-Drama. „Wohl ist zu viel Wißbegierde ein Fehler und aus einem Fehler können," erläuterte Lessing selbst, „wenn man ihm nur zu sehr nachhängt, alle Laster entspringen." An diesem Fehler leidet Faust. Hierauf baut sich der Plan des Teufels, ihn zu Falle zu bringen, auf. Allein schon in der dritten Szene des zweiten Auftritts, die Lessing dem Literaturbrief mitgegeben hatte, überwiegt offensichtlich in Faust die — Selbsterkenntnis, tritt Fausts unerschütterliches Gottvertrauen zutage. Von den sieben Geistern der Hölle, die er heraufbeschworen hat, um den geschwindesten von ihnen zu ermitteln, beginnt erst derjenige ihm zu imponieren, welcher auf des Allmächtigen — Rache hinweist. „Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!" Worauf Faust: „Und daß ein Teufel mich dies lehren muß!" — Doch auch des Allmächtigen Rache ist ihm noch nicht schnell genug: denn erst heute ist ihm diese niederschmetternde Erkenntnis aufgegangen, erst heute! So dienen die von ihm aufgerufenen Geister der Hölle nur — um ihn auf sich selbst besinnen zu machen. Gar als der siebente, alle anderen übertrumpfend, sich ihm vorstellt, als nicht mehr und nicht weniger schnell, als der Übergang vom Guten zum Bösen! — ist er am Ziel. „Ha! du bist mein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! — Ja, der ist schnell, schneller ist nichts als der! — Weg

von hier, ihr Schnecken des Orkus! Weg! — Als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren! usw." — — Reumütiger kann sich kein Büßender vor die Brust schlagen. So denkt, so spricht, so handelt keiner, der dem Teufel zur Beute fallen wird, der auf dem Wege zur — Hölle ist! Lessings Faust klang denn auch aus, wie wir durch die posthume Mitteilung von Engel wissen, indem eine feierliche, sanfte Stimme aus der Höhe den nur *scheinbar* triumphierenden Teufeln zuruft: „Ihr sollt nicht siegen!"

Es stellt sich heraus, daß Faust den ganzen Teufelsspuk nur im Traume erlebt hat und die Teufel nur sein „Phantom", seinen Schatten, seine sterbliche Hülle gepackt haben! Seinem wirklichen Selbst, seiner Seele haben sie nichts anhaben können; diese geht ein zum — ewigen Lichte.

Das ist ziemlich alles, was von Lessings „Faust" auf uns gekommen ist. Wir wissen nur noch, auf Grund des Bruchstücks eines Szenariums von ihm, daß es ein Vorspiel gab, das einen alten Dom zum Schauplatz hatte, in welchem — während die Glocken Mitternacht ankündigen — unsichtbar auf den Altären sitzend die Teufel eine Versammlung abhalten, während welcher verschiedene ausgeschickte Teufel vor dem Beelzebub, als ihrem Obersten, erscheinen, um von ihren Verrichtungen Rechenschaft zu geben. Faust beschwört den Teufel über des Aristoteles Entelechie herauf. Der Teufel erscheint ihm in Gestalt des Aristoteles, um — nachdem er ihm auf seine spitzfindigsten Fragen Antwort gegeben hat — *entschlummernd* wieder zu verschwinden; worauf

Faust weitere Dämonen und Teufel zitiert. Von Lessing selbst *ausgeführt*, liegt einzig und allein die dem Literaturbrief beigegebene Szene vor.

Als sich im Nachlaß nichts weiter vorfand, sind Lessings Bruder und Freunde der *Vermutung* nachgegangen, daß die Faust-Handschriften in einer Kiste gewesen seien, die ihm 1772 abhanden gekommen war. Lessing aber hat den so beklagten Handschriften-Verlust in der verloren gegangenen Kiste gleich damals in einem Briefe Stück für Stück aufgezählt, — ohne des Faustes zu gedenken. *Kuno Fischer* betrachtet dies mit Recht als einen unabweislichen Beleg dafür, daß sich der „Faust" *nicht* in der verhängnisvollen Kiste befunden hat. Mehr als eine geheimnisvolle Äußerung Lessings legt vielmehr die Vermutung nahe, daß sein Faust-Drama niemals zum Abschluß gekommen ist und er die Handschrift selbst — vernichtet hat. Warum sollte es ihm anders ergangen sein, als Goethen? Indem auch Goethe zugleich an die Volksdichtung anknüpfen und doch Faust retten wollte, ist er so in die Sackgasse hereingeraten, daß er es beim „Fragment" belassen zu müssen meinte und schließlich, um dieses trotzdem zu Ende zu bringen, geradezu einen *zweiten* Faust konzipieren mußte, ohne daß deswegen der Zwitter wirklich überwunden worden wäre.

„*Meinen Faust hat der Teufel geholt, ich will Goethes seinen holen!*" — Unter so bewandten Umständen haben wir keinen Grund, an der Echtheit dieses auch sonst glaubhaft überlieferten Ausspruchs von Lessing zu zweifeln. Vielmehr dürfte Kuno Fischer den richtigen Sinn desselben glücklich getroffen haben, wenn er meint, daß er nichts Ge-

ringeres besage, als: „Meinen Faust habe ich vergeblich zu — retten, durchzuführen versucht. Und so habe ich ihn dem Henker übergeben, d. h. selbst verbrannt, so hat ihn der Teufel geholt! Läßt sich Goethe beikommen, ebenfalls an die Volksdichtung anzuknüpfen und den legendarischen Faust trotzdem retten zu wollen, so werde ich (Lessing), als Kritiker, ihn holen!“ —

Noch spurloser, als Lessings erster Faust ist sein zweiter verschwunden. Wir wissen von ihm nur, daß er im Unterschied vom ersten keinerlei „Spukgestalten“ enthielt, demnach auf die sinnlich greifbare Wirklichkeit reduziert war. Es ist ein weiteres Verdienst Kuno Fischers, bemerkt zu haben, daß dieser Faust Lessings in dessen Emilia Galotti mit aufgegangen zu sein scheine. Der Prinz hat zwar so gut wie nichts von einem Faust, er ist vielmehr ein Don Juan; allein der ihm als böser Dämon beigegebene Marinelli, ein wahrer Mephistopheles, wird geradewegs als ein — Teufel bezeichnet: „Gott! Gott!“ ruft zum Schlusse der Prinz. „Ist es zum Unglück so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind, müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen!“ Die Analogie geht bei näherer Betrachtung noch viel weiter. Engel meinte sich zu erinnern, wie der dritte Teufel im Lessingschen Faust eine Buhlerin belauscht, wie sie sich ihren wollüstigen Phantasien hingibt und — alsbald erschuf er sich „eine schlanke, nervigte, blühende Jünglingsgestalt“, die sie zu sich ins Verderben zog. Eine solche Buhlerin wäre schon die Marwood in der „Sara“, von der die Orsina in der „Emilia“ nur eine verfeinerte, geistig ins

Faustische gesteigerte Auflage ist; der verführte Jüngling wäre ebenfalls bereits im Mellefont und wieder im Prinzen gegeben. Vollends wenn der dritte Teufel sich des weiteren rühmt: einer noch unberührten Schönheit den — ersten Kuß geraubt zu haben! „Weiter trieb ich sie nicht — Aber gewiß! Ich hab' ihr nun eine Flamme ins Blut gehaucht, die gibt sie dem ersten Verführer preis und diesem spart' ich die Sünde —" Wem stünde dabei nicht Lessings „Emilia" vor Augen in ihrer Begegnung mit dem Prinzen, erst auf der Vegghia und dann, am Morgen der Katastrophe, in der Kirche? Ist es nicht die der Unschuldig-Schuldigen ins Blut gehauchte Flamme, welche sie in den Tod treibt?

Der dritte Teufel aber fügt noch hinzu: „Ist dann erst sie verführt — —" „So haben wir," jubelt ihm Satan selbst zu, „Opfer auf Opfer; denn sie wird wieder verführen. — Ha, gut! In deiner Tat ist doch Absicht. — Da lernt, ihr Ersten (Teufel), ihr Elenden, die ihr nur Verderben in der Körperwelt stiftet! Dieser hier stiftet Verderben in der Welt der Seelen. Das ist der bessere Teufel. — —"

Man vergleiche hiermit den Ausruf der Orsina, gegen den Vater Galotti gewendet: „Doch was kann Ihre Tochter dafür? — Bald wird auch sie verlassen sein. — Und dann wieder eine. — Und wieder eine! — Ha! (wie in der Verzückung) welch eine himmlische Phantasie! Wenn wir einmal alle, wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir alle, in Bachantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, — um das

Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab!"

Hallt nicht diese Szene im Goetheschen „Faust", in der „Trüber Tag" überschriebenen, vernehmbar genug wieder? „Die erste nicht!" —

So nahe berührt sich Lessings „Emilia Galotti" mit dem — Faustproblem!, das streng genommen das des Don Juan mit einbegreift, wie dies Grabbe durchzuführen versucht hat. Und so mag Lessing sich dabei beruhigt haben.

Aber — höre ich diejenigen rufen, die Lessingen heimschicken möchten, dieweil es ihm beigekommen, auch nur die von ihm mitgeteilte Szene seines ersten Faust „Shakespearisch" zu heißen! Lessing war, wie wir sahen, in der Tat, als er sein Faust-Drama konzipierte, noch nicht bis zu Shakespeare durchgedrungen. Ihm hat unverkennbar, als er Faust ein Traumleben führen und nur sein Phantom von den Teufeln packen ließ, Calderons „Das Leben ein Traum" vorgeschwebt. Damals ist ihm mehr das spanische als das englische Theater vorbildlich gewesen. Der so stark vorherrschende, dialektische, ins Abstrakte ausschweifende, metaphysische Grundzug in der Behandlungsweise auch in der angezogenen Szene ist gewiß nichts weniger als Shakespearisch. Und doch ist Lessing mit seiner Annahme und Behauptung im Rechte gewesen! Nicht nur, indem er erkannte, wie das alte Volksstück selbst viele Shakespearische Szenen enthalte (es war sogar tatsächlich von englischen Schauspielern zugestutzt worden!), sondern auch, wenn er seine eigene Szene für Shakespearisch hielt. Sie war ihm dies — weil, wie beim großen Briten, alles Konventionelle bei-

seite gesetzt ist, die Darstellung der menschlichen Wesenart bis auf den letzten Grund geht, die Leidenschaften aus dem Urquell der Natur selbst hervorbrechen. Shakespearisch — indem Himmel und Hölle, des Menschen Schicksals-Sterne ihm in die eigene Brust gelegt sind, alles von innen heraus geboren und entwickelt wird, der Mensch, das All in sich wiederspiegelnd, in diesem ohne Rast aufgeht. Shakespearisch — um es in einem Worte zu sagen, durch sein Gott-Menschtum.

Daß es ihm deswegen noch nicht beschieden war, sich dem englischen Dichterkönige gleichzusetzen oder nur ernsthaft sich mit ihm zu messen, wußte niemand besser als Lessing selbst. Hatte er doch in diesem Zusammenhange nur die eine Szene zu geben gewagt! „Sie wünschen ein deutsches Stück, das lauter solche Szenen hätte? Ich auch!“ Kommt nicht in diesem lakonischen: „Ich auch!“ des einzigen Mannes ganzes Selbstgefühl und zugleich ganze Bescheidenheit zu klassischem Ausdruck?

Ob er Shakespeare erreichen konnte oder nicht, Lessing war, als er von seinem Faust den Schleier lüftet, fest entschlossen, in der Richtung des großen Briten, auf seinen Wegen weiterzuwandeln. Seiner Feder wird keine Bühnendichtung mehr entfließen, ohne daß sein Blick ständig auf Shakespeares Meisterwerke gerichtet wäre, um ihnen mit ihrem Geheimnis ihren zwingenden Zauber abzulauschen. Nicht zum wenigsten, weil der große Brite ihm einen so hohen Maßstab an die Hand gegeben hatte, wird sein „Faust“, und nicht nur dieser, „Fragment“, ein bloßer Anlauf geblieben sein.

2. Minna von Barnhelm.

In seinen Tagebuch-Aufzeichnungen, seinen „Shakespeare-Studien", bemerkt Otto Ludwig, als er Anfang der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Lessings „Minna" wieder einmal durchlas: „Interessant war mir, hier das erste deutsche Stück zu betrachten, welches den Shakespeare bewußt und unmittelbar sich zum Muster nahm, ich meine nicht den Shakespeare, der noch in den englischen Stücken zu Lessings Zeit zu erkennen ist und solchergestalt mittelbar auf unser deutsches Drama eingewirkt hat. Minna und Franziska sind Porzia und Nerissa; auch der Ring im Kaufmann hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert sehr an Shakespeare; doch wüßte ich unter allen deutschen Nachfolgern Shakespeares keinen, selbst Goethe nicht, noch weniger Schiller, der sich „an diesem fremden Feuer so bescheiden gewärmt hätte", als Lessing; keinen, der originaler ihm gegenüberstände und dabei die Haupteigenschaft Shakespeares, die Geschlossenheit und Architektonik, wenn auch nur im kleinen, aufwiese."

Trotz dieses Winkes mit dem Zaunpfahl, aus so berufenem Munde, ist die Lessing-Literatur bis auf den heutigen Tag für das Verhältnis und die Beziehungen von Lessings „Minna" zu seinem dra-

matischen Leitstern und dessen am unmittelbarsten auf das Lessingsche Stück einwirkenden Meisterwerken, taub und blind geblieben. Erich Schmidt hat sich sogar berufen gefühlt, den Ludwigschen Zaunpfahl kurzerhand auszureißen und mit ihm in der Luft herumzufahren, als gälte es jeden, der sich noch beikommen lassen sollte, auf Shakespeare als Vorbild für Lessing hinzuweisen — in den Staub zu strecken. Wenn er diejenigen, die, als „kundige Thebaner", auf plautinische Impulse oder gar auf das spanische Theater mit seinem auf die Spitze gestellten Ehrgefühl abheben, in den Gasthof zur „Goldenen Gans" verweist, so befinden sich zum Entsetzen und Verdrusse von Erich Schmidt die „namhaften Männer", welche den Spuren nachgehen, die in Lessings „Minna" auf Shakespeare zuführen, auf „wilder Motiv-Jagd". Mittelst des Keulenschlages mit seinem eigenen Zaunpfahl soll vor allem Otto Ludwig selbst mit seinem Hinweis auf den „Kaufmann von Venedig" ein für allemal abgetan sein. Wie durfte er sich aber auch erdreisten, Lessingen so unmittelbar an den englischen Dichterkönig heranzurücken! Glimpflicher kommt schon Ludwig Tieck davon, der nur auf geringere, neuere englische Dichter hinweist. Daß er in einem Wycherleyschen Seebären, dem ehrenfesten Manley des „Plaindealer", das Vorbild Tellheims entdeckt zu haben meinte, wird ihm zwar gründlich verwiesen, allein dafür ihm der Hinweis auf Farquhars „The constant couple" um so höher angerechnet. Zweifelt doch auch Erich Schmidt nicht, daß der Colonel Standard, der, ähnlich wie Tellheim, um seine soldatische Ehre gebracht, auf seine Liebe ver-

zichten will, sich aber trotzdem schließlich von dieser herumbringen läßt, Lessingen den Knoten zur Fabel in seiner „Minna" an die Hand gegeben habe. Vollends der heikle Umstand, daß Oberst Standard einen Ring (das Andenken an zwei süße Nächte!) einem Wüstling verpfändet hat und seine Liebe, Miß Manly, wegen dieses verdächtigen Tatbestandes dem Obersten zunächst auffagen will, indes als sich herausstellt, daß sie selbst, vor 12 Jahren, die Spenderin des fraglichen Ringes gewesen ist, sich eben dadurch von seiner Treue überzeugt! Diese saubere Ringgeschichte, welche die Frivolität der englischen Lustspieldichter zu Beginn des 18. Jahrhunderts drastisch genug illustriert, wie sollte sie nicht der bündigste Beweis dafür sein, daß Otto Ludwig, der Shakespearianer, als er an die Ringgeschichte im „Kaufmann von Venedig" dachte, auf dem Holzwege gewesen ist! Angesichts dieser so „nachweisbaren" Entlehnung aus Farquhars „Constant couple" wird der ganze „Kaufmann von Venedig" als vorbildlich für Lessings „Minna" ein für allemal ausgeschaltet! Erich Schmidt fühlt sich durch diese verblüffend reiche Jagdbeute aus dem Farquharschen Lustspiel, wie es ihm Tieck zugeschanzt hat, so befriedigt und gesättigt, daß er an Shakespeare überhaupt nicht mehr denkt. Selbst wenn Erich Schmidt den Ausruf Tellheims, der durch seine Ähnlichkeit mit Othello seine Minna so erschreckt, wörtlich anführt: „O ja! Aber sagen Sie mir doch, mein Fräulein: wie kam der Mohr in Venetianische Dienste? —" usw., wenn Lessing selbst Shakespeare vor Augen stellt und mit Fingern auf ihn als sein Vorbild weist, ist dieser, wie es scheint, in diesem Zusammenhange für Erich Schmidt

— Luft! So bodenlos ist die Kluft, die sich in Schmidts Lessing-Monographie auftut, sobald Lessings Verhältnis zu Shakespeare in Betracht kommt.

a) Die dramatische Gattung des Stückes.

Otto Ludwig aber hat, wie schon das Hineinspielen des Mohren von Venedig in das Lessingsche Drama erkennen läßt, indem er die Anklänge an den „Kaufmann von Venedig" andeutete, nur eine Wegweisung gegeben. Rückt man einmal Lessings Lustspiel, seine „Minna", an die Shakespearesche Komödie des „Kaufmanns von Venedig", so springt in die Augen, ist man nicht mit Blindheit geschlagen, daß das Shakespearesche Stück nichts Geringeres bestimmt hat, als die Gattung des Lessingschen Stückes. Er, der einst davon geträumt hatte, ein deutscher Molière zu werden, war diesem zwar lange nicht in dem Maße entfremdet worden, wie den andern französischen Klassikern, doch war Lessing, indem er zu Shakespeare gelangte, offenbar auch über den großen französischen Lustspieldichter hinausgewachsen. Wenn schon das Ineinanderspiel von Tragischem und Komischem in der englischen Bühnendichtung, als der Natur und dem Leben entsprechender, ihm als ein Vorzug der Engländer vor den Franzosen erschienen war, noch ungleich mächtiger und tiefer mußte ihn die Shakespearesche Komödie packen, wie sie dessen „Kaufmann von Venedig" darbietet. Die Misanthropie des edelmütigen, schwärmerischen Idealisten Antonio, des „königlichen Kaufmanns", der keinen höheren Ehrgeiz kennt, als für die Freundschaft, wie er sie dem jungen Bassanio darbringt, womöglich in den Tod

zu gehen, dazu die tragische Gestalt seines Gegenfüßlers Shylock, der nur den einen Gedanken hat, dem Willen des Märtyrersüchtigen zu willfahren und hierzu das Messer, das er ihm in die Brust stoßen will, schon an seiner Sohle geschliffen hat, — kann sich die Handlung tragischer anspinnen, deutlicher auf eine Tragödie, ein Trauerspiel, zu gehen? Erscheint in der Gerichtsszene nicht jede Hoffnung auf Ausgleich des tragischen Gegensatzes geschwunden, als Porzia plötzlich, in dem Augenblicke, da Shylock zustoßen will, ihm in den Arm fällt und aus der Tragödie eine Komödie, aus dem Trauerspiel ein Lustspiel wird? So schwer die atemlose Beklommenheit die Seelen drückte, so freudig, hell und hoch jubeln die vom tragischen Alpdruck „befreiten" auf. Was aber ist dies anderes als das Durchlaufen der möglichst weiten Skala der menschlichen Empfindungen, vom tiefsten, schwersten Schmerze bis zur höchsten, lichtesten Freude hinan?

Worauf war Lessing mehr gerichtet als eben hierauf? Hatte er sich endgültig von den französischen Klassikern abgewendet, so vor allem, weil er, unter der Einwirkung der Engländer und insbesondere ihres „Will of all Wills", die Überzeugung gewonnen hatte, daß das Theater „weit stärkerer Eindrücke" fähig sei, „als man von den berühmtesten Meisterstücken eines Corneille und Racine" rühmen könne. Weil Diderot, der in die Schule der Engländer gegangene Franzose, Lessingen solche „stärkere Eindrücke" gab, wird er ihn von seinen akademischen korrekten Landsleuten ausnehmen.

Spitzt sich nicht Lessings „Minna", sein Lustspiel, genau wie Shakespeares „Kaufmann", zu

einer Tragödie zu? Ist Tellheim nicht ein ebensolcher schwermütiger, verbitterter Misanthrop, wie Antonio? In seiner Selbstlosigkeit ebenso opfersüchtig wie dieser? Schließt nicht der zweite Aufzug damit, daß er — infolge seiner vermeintlichen Entehrung und Armut — seine Minna, die ihm sein Leben ist, aufgibt und verzweifelt davonstürzt? Dauert nicht diese tragische Spannung bis an den Schluß des fünften Aufzuges? Um, als Tellheim den erlösenden, ihn in seiner Ehre und seinem Vermögen wieder herstellenden Brief König Friedrichs in Händen hat, jählings in Jubel umzuspringen? Nicht anders, als da Porzia durch ihr Dazwischentreten und ihren Urteilsspruch in Shakespeares „Kaufmann" den Umschwung herbeiführt. In Lessings Tragikomödie ist dieser Umschwung ein so plötzlicher, daß er für notwendig geachtet hat, dem Pendel der Handlung, der anzuhalten drohte, noch zuguterletzt einen Gegenstoß zu geben und damit ein retardierendes Moment noch einzufügen. Minna muß sich ihrerseits verarmt stellen und um der „Ehre" willen den so Ersehnten schroff zurückweisen, genau wie es Tellheim ihr gegenüber gemacht hatte. Erst im allerletzten Augenblicke, als der Oheim anlangt und sich die Situation für alle klärt, löst sich alles in Wohlgefallen auf.

Diesem Ineinanderspiel von Tragik und Komik entspricht durchweg auch das Detail. Auch hierfür ist Lessingen Shakespeares „Kaufmann" auf Schritt und Tritt vorbildlich gewesen. So wenig sein Just, die ehrliche, treuherzige „Bestie", wie er sich selbst nennt, das Alter ego Tellheims im Rohen, dem jungen Shakespeareschen Ausbund Lanzelot Gobbo,

der seinem Herrn, dem Juden Shylock, entläuft, seiner Wesenart nach gleicht, so ist doch auch er, als Bedienter und Spaßvogel, die lustige Figur, die den komischen Einschlag gibt und immer wieder zum Lachen zwingt. Die Analogie der Situation bedingt zudem auch eine weitgehende Seelenverwandtschaft. Wie introduziert sich doch Lanzelot?

„Sicherlich, mein Gewissen läßt mir's zu, von diesem Juden, meinem Herrn, wegzulaufen. Der böse Feind ist mir auf der Ferse und versucht mich und sagt zu mir: „Gobbo, Lanzelot Gobbo, guter Lanzelot," oder: „guter Gobbo," oder: „guter Lanzelot Gobbo, brauch' deine Beine, reiß' aus, lauf' davon." Mein Gewissen sagt: „Nein, hüte dich, ehrlicher Lanzelot; hüte dich, ehrlicher Gobbo;" oder, wie gesagt: „ehrlicher Lanzelot Gobbo, lauf' nicht, laß das Ausreißen bleiben." Gut, der überaus herzhafte Feind heißt mich aufpacken: „Marsch! Marsch!" sagt der Feind; „fort! fort!" sagt der Feind, „um des Himmels willen; faß dir ein wackres Herz," sagt der Feind, „und lauf'." Gut, mein Gewissen hängt sich meinem Herzen um den Hals und sagt sehr weislich zu mir: „Mein ehrlicher Freund Lanzelot, da du eines ehrlichen Mannes Sohn bist," oder vielmehr eines ehrlichen Weibes Sohn; die Wahrheit zu sagen, mein Vater hat einen kleinen Beigeschmack, er war etwas ansäuerlich — Gut, mein Gewissen sagt: „Lanzelot, weich' und wanke nicht!" „Weiche," sagt der Feind; „wanke nicht," sagt mein Gewissen, — usw."

Wer würde bei dieser Philosophie des Lanzelot nicht an die Philosophie seines Lessingschen Bruders Just erinnert? Nur daß beim Just nicht der „böse Feind", sondern sein gutes Gewissen obsiegt, ihm die Treue über alles geht. Lanzelot gehört, trotz seiner Biederkeit und Selbstprüfung in die Reihe der „entlaufenen" Bedienten, die Just so wohl-

gefällig vor den Augen Franziskas aufmarschieren lassen wird. Dafür hat aber Lanzelot den „eingefleischten Teufel", den Juden Shylock zum Herrn, Just einen — Tellheim. Da ist es freilich leichter, Treue zu halten.

Wenn der zweite Aufzug bei Lessing uns Minna und Franziska, Herrin und Zofe, in traulicher Zwiesprache vor Augen stellt und wir uns an der Schelmerei und Schlagfertigkeit ihres Witzes nicht genug ergötzen können, ist es nicht genau, wie in der zweiten Szene von Shakespeares „Kaufmann" Porzia und Nerissa ihr köstliches Duett aufführen?

Porzia: Auf mein Wort, Nerissa, meine kleine Person ist dieser großen Welt überdrüssig.

Nerissa: Ihr würdet es sein, bestes Fräulein, wenn Euer Ungemach in ebenso reichem Maße wäre, als Euer gutes Glück ist. Und doch, nach allem, was ich sehe, sind die ebenso krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei nichts darben. Es ist also kein mittelmäßiges Los, im Mittelstande zu sein. Überfluß kommt eher zu grauen Haaren, aber Auskommen lebt länger.

Porzia: Gute Sprüche, und gut vorgetragen.

Nerissa: Gut befolgt, wären sie besser.

Porzia: Wäre Tun so leicht, als Wissen, was gut zu tun ist, so wären Kapellen Kirchen geworden und armer Leute Hütten Fürstenpaläste. — — —"

Porzia seufzt vor allem darob, daß sie durch die Bestimmung ihres Vaters den Gatten nicht frei wählen darf, sondern den nehmen muß, der das rechte Kästchen wählt. Dies gibt ihr, von Nerissa dazu angeregt, Anlaß, die verschiedensten Nationalitäten in den entsprechenden Männern Revue passieren zu lassen und zu höhnen. Wie werden der neapolitanische Prinz, der Pfalzgraf, der französische

Herr, „Monsieur le Bon“, der junge Baron aus England und schließlich am erbarmungslosesten der junge Deutsche, des Herzogs von Sachsen Neffe, als Trunkenbold abgetrumpft. „Alles lieber, Nerissa, als einen Schwamm heiraten!“ Ihr Herz gehört dem Bassanio, der sie schließlich doch heimführen wird. So mischt sich Scherz und Ernst.

Lessings Minna, das übermütige Fräulein von Barnhelm, befindet sich, da sie auf der Suche ist nach ihrem Tellheim, dem plötzlich Verstummten und Verschollenen, in einer Seelenstimmung, ganz ähnlich derjenigen, in welcher uns Porzia eingangs begegnet. Wohl sagt ihr eine Stimme im Grunde des Herzens, die Stimme der Liebe, daß noch alles gut ausgehen und sie ihren Tellheim wiederfinden und erobern werde, indes ihre Franziska, das lose Mäulchen, welche ihre junge Herrin nicht genug necken kann, bietet das Erdenkliche auf, um Minnas Zuversicht in Frage zu stellen.

Das Fräulein: — Franziska, mein Herz sagt es mir, daß meine Reise glücklich sein wird, daß ich ihn finden werde. —

Franziska: Das Herz, gnädiges Fräulein? Man traue ja seinem Herzen nicht zu viel. Das Herz redet uns gewaltig gern nach dem Maule. — — —

Franziska: Lieber die schönsten Zähne nicht gezeigt, als alle Augenblicke das Herz darüber springen lassen!

Das Fräulein: Was? Bist du so zurückhaltend? —

Franziska: Nein, gnädiges Fräulein; sondern ich wollte es gern mehr sein. Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfter von der, die uns fehlt.

Das Fräulein: Siehst du, Franziska? Da hast du eine sehr gute Anmerkung gemacht.

Man sieht, die Franziska und ihre Herrin sind bei aller Munterkeit nicht weniger „philosophisch" als Porzia und ihre Nerissa. Wenn diese über die Männer aller Nationalitäten den Stab brechen, so ruft dafür Minna: „Es sind nicht alle Offiziere Tellheims." Und selbst diesen findet Franziska keineswegs fehlerlos.

Man versteht, wie Otto Ludwig kurzweg vermerken konnte: „Minna und Franziska sind Porzia und Nerissa." Wir kommen noch auf diesen Punkt zurück. Hier kam es zunächst darauf an, zu zeigen, wie die komische Gestalt des Just, dem der Schlauberger von Wirt beigesellt ist, so auch die heiteren Personen und Situationen in Lessings „Minna", denen im Shakespeareschen „Kaufmann" greifbar genug entsprechen, wie für die Verquickung des Komischen mit dem Tragischen dieser vorbildlich gewesen ist. Im ganzen wie im einzelnen.

b) Der ethische Grundakkord.

α) Analogie mit Shakespeares „Kaufmann".

Wir erinnern uns, wie Lessing, der junge Kandidat der Theologie, als er sich dem Theater und der Lustspieldichtung zuwandte, dies in der Überzeugung tat, daß er auf keinem anderen Wege die Gesinnung der Menschen wirksamer veredeln, sie zur Einkehr in sich bestimmen und zu „guten Taten" anregen könne. Das Theater ward ihm zu der „Kanzel", für die ihn sein Vater, der Kamenzer Pastor, bestimmt hatte. Wenn er sich so für die „Gefangenen" des Plautus begeistert hatte, daß er

sie das beste Stück nannte, das je auf die Bühne gekommen, so geschah dies, wie gesagt, wegen der Lauterkeit der in dem römischen Lustspiel zum Ausdruck gekommenen Gesinnung. Nicht zum wenigsten auch aus diesem Gesichtspunkte heraus hat es offenbar ihm Shakespeare mit seinem „Kaufmann" angetan. Wo hätte die Selbstlosigkeit, die Hingabe an die Menschheit als solche, hätten Wahrheit und Liebe glänzendere Triumphe gefeiert? Antonio ist zum Misanthropen geworden, nur weil er ein solches Ideal von Menschtum in sich hegte. Wer wollte ihn an Edelsinn und Großmut, an Selbstlosigkeit und Opferfreudigkeit überbieten? Dies vermag höchstens sein weibliches Ebenbild, jene Porzia, welche in Antonio, dem „Busenfreunde" ihres Bassanio, das „Ebenbild von dessen Seele" und damit ihrer eigenen Seele erkennt. Wie Antonio selbst, weiß sie nichts Höheres als einer solchen Freundschaft, dem Ideale der Selbstlosigkeit, alles hintanzusetzen. Liefert sich Antonio dem Messer des Shylock aus, setzt er für den Freund freudig das Leben ein, so wird Porzia selbst die Erfüllung der Liebe gegenüber der Pflicht, einem solchen Freunde in der Not beizuspringen, zurückstellen. Bassanio muß, um Antonio zu retten, noch am Hochzeitstage, als Bräutigam-Gemahl, von Belmonte nach Venedig eilen. Porzia selbst wird, um das äußerste zu versuchen, heimlich ihm auf dem Fuße dahin nachfolgen. Nur dank ihrem Dazwischentreten in der Maske des Richters, gelingt es, Antonio dem mörderischen Dolche Shylocks im letzten Augenblicke noch zu entreißen. Dieser Wetteifer an Edelsinn und Großmut, die „gute Tat" erst des Antonio, der, indem

er, der „königliche Kaufmann“, das Geld bei dem ihm so verhaßten Wucherer aufnimmt, sein ganzes Hab und Gut, sein Leben einsetzt, um dem Bassanio die Reise nach Belmonte zur Werbung um die Porzia zu ermöglichen, und dann die „gute Tat“ der Porzia, die Antonio rettet — diese hohe Ethik ist es, die alles ins Gleiche bringt, das, was sich zu einer Tragödie anließ, in eine Komödie wandelt. Die „gute Tat“ ist die Losung des ganzen Dramas.

„Wie weit die kleine Kerze Schimmer wirft!
So scheint die gute Tat in arger Welt —“

ruft Porzia, als sie innerlichst befriedigt heimkehrt und ihr das Licht aus ihrem Saale entgegenstrahlt.

Ist das nicht genau die Grundstimmung, der Grundakkord in Lessings „Minna“? Kann sich Tellheim an Edelsinn und Großmut, an Selbstlosigkeit und Opferfreudigkeit nicht mit Antonio selbst messen? Ist es nicht auch seine „gute Tat“, welche ihn zunächst ins Verderben stürzt und im Endergebnis trotzdem alles zum besten wendet? Daß er es in seiner Hochherzigkeit nicht über sich gewinnen kann, als Major eine Kriegskontribution einzutreiben, und vorzieht, sie aus seiner eigenen Tasche zu erlegen, das Seltene eines solchen Edelmutes bringt ihn in den Verdacht, sich haben bestechen zu lassen und zieht ihm so die Ungnade des Königs zu. Eben diese „gute Tat“ aber hat ihm auch das Herz des Fräuleins von Barnhelm, seiner Minna, erobert. Die bloße Kunde derselben genügt ihr, um den Niegesehenen für immer ins Herz zu schließen. Wie Porzia ihre Ebenbürtigkeit mit Antonio bekundet, indem sie in diesem, da sie von seiner Großtat hört,

das seelische Ebenbild ihres Bassanio und damit ihrer selbst erkennt, so bekundet Minna durch ihre Begeisterung für den Edelmut des ihr persönlich unbekannten Majors, ihre ethische Ebenbürtigkeit mit diesem. Der Wettkampf an Edelsinn und Großmut zwischen Tellheim und Minna selbst und allen, die zu ihnen gehören, stellt fast den in Shakespeares „Kaufmann" in Schatten. Suchen nicht Just, Tellheims Diener, und Werner, sein Wachtmeister, ihn selbst an Großmut und Opferseligkeit noch zu überbieten? Wird Minna nicht Franziska, ihre Zofe und „liebste Gespielin" zugleich, als diese darob jammert, daß sie den verschollenen Major zwar wiedergefunden habe, jedoch im Elend, wegen ihres Mitgefühls umarmen und ihr zurufen: „Ich bin nur verliebt, und du bist gut!" — Werden nicht in Lessings „Minna" am Schlusse die Guten alle sich im Glück zusammenfinden, wie Antonio, Porzia und Bassanio, Nerissa und Graziano, und obendrein Lorenzo und Jessica, das dritte glückliche Ehepaar, auf Belmonte? Könnte nicht auch Minna am Schlusse rufen: „Wie strahlt die gute Tat in arger Welt!" —

β) Analogie mit Shakespeares „Hamlet".

Durchleuchtet Shakespeares „Kaufmann" die Flamme edelsten Menschtums, opferfreudigster Hingebung, so ist sein „Hamlet" auf Wahrheit, unbedingteste Wahrhaftigkeit gestellt. Ist nicht hierauf Hamlets ganzes Sinnen und Trachten gerichtet? Nicht nur, daß er, der Wittenberger Student, in seiner Faustnatur nach tiefster und unmittelbarster Erkenntnis ringt, er fordert von sich und seinen Mit-

menschen nichts so peremptorisch, wie — Wahrhaftigkeit. Daß ein Schurke wie Claudius lächeln und durch sein Lächeln so betören kann, bringt ihn fast noch mehr auf, als dessen Mordtat selbst. Polonius und das übrige Hofgesinde (Hamlet würde sagen: Gesindel) sind ihm so widerwärtig, bringen ihn so in Harnisch, weil sie ihm nur in der Maske begegnen und ihm nach dem Munde reden. Wenn er schließlich den alten Polonius wie eine Ratte spießt, weil er dem Claudius als Spion dient, so hat er ihn längst vorher, wie mit einem Keulenschlage bereits moralisch totgeschlagen, da er ihn scherzhaft einen „Fischhändler" nannte und der eitle Hofmann, dies als eine unerhörte Herabsetzung empfindend, sich die Replik zuzog: „Ja, Herr, *ehrlich* sein heißt, wie es in dieser Welt hergeht, *ein Auserwählter unter Zehntausenden sein*."

Am strengsten ist dabei Hamlet gegen sich selber. Wird er doch nicht müde, sich immer wieder auf seine eigene Tüchtigkeit hin zu prüfen und immer wieder zu prüfen! Wie schlägt er sich an die Brust, da er dem Fortinbras begegnet, der, sobald es die „Ehre" gebietet, keinen Augenblick zögert, sich und sein Heer einzusetzen! Was bietet er nicht alles auf, um sich zu vergewissern, daß ihn, wenn er argwöhnt, daß Claudius der Mörder seines Vaters sei, die Ahnung nicht trüge, ob das Gespenst ihm die *Wahrheit* verkündet hat oder ob es nicht ein *falsches* gewesen sei! Wenn einer, so weiß er, daß, wer wahr sein will gegen andere, zunächst wahr sein muß gegen sich selbst, in seinem eigensten Innern, im letzten Grunde seiner Seele. Ruft er auch, um Ophelia von seiner Liebe zu überzeugen: „Zweifl',

ob lügen kann die Wahrheit, nur an meiner Liebe zweifle nicht" — so besagt dies doch nur: so wenig, wie die Wahrheit lügen kann, lügt meine Liebe! Geht nicht das Wort vorauf: „Zweifle an der Sonne Klarheit, zweifle an der Sterne Licht" —? An beidem dürfe Ophelia eher zweifeln als an der Wahrheit! Wahrer als Wahrheit sei seine Liebe, die so gleichsam zur Wahrheit selbst wird! Wenn es nicht an Auslegern des Shakespeareschen „Hamlet" fehlt, welche diese seine Liebe verzweifelt gering werten möchten, so hat der Dänenprinz diesen deutlich genug die Wege gewiesen, die Wahrheit und Aufrichtigkeit seiner Liebe vor Augen gestellt. Wird nicht Hamlet, durch die Prahlerei des Laërtes mit seiner brüderlichen Liebe herausgefordert, mit in das Grab der Ophelia hinabspringen und Laërtes niederringen, zum Beweise dafür, wie Gattenliebe Bruderliebe übertreffe? So geht ihm Wahrhaftigkeit über alles.

Wenn Lessing in seiner „Minna" gegen den Edelsinn und die Großmut in Shakespeares „Kaufmann" nicht hat zurückstehen wollen, so auch nicht in der Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit, wie sie im „Hamlet" zum Ausdruck kommen. Kann dies drastischer hervorgehoben werden als in der Art und Weise, wie Just gleich eingangs den Schelmen von Wirt, der nicht weniger verlogen ist, als das höfische Gesindel im Hamlet, trotz seines „Danzigers" einen Grobian und immer wieder einen Grobian schimpft?

> Just (nachdem er den ersten Schluck getan): Das muß ich sagen: gut, sehr gut! — Selbst gemacht, Herr Wirt? —

Der Wirt: Behüte, veritabler Danziger! echter doppelter Lachs!

Juſt: Sieht Er, Herr Wirt; wenn ich heucheln könnte, ſo würde ich für ſo was heucheln; aber ich kann nicht; es muß heraus — Er iſt doch ein Grobian, Herr Wirt. — — —

Juſt (abermals nach dem dritten Schluck): Gut Ding, wahrlich gut Ding! — Aber auch die Wahrheit iſt gut Ding. — Herr Wirt, Er iſt doch ein Grobian.

Kennt Hamlet keine höhere Wertung eines Mannes, als wenn er ihn einen „ehrlichen" heißt, ſo meint Juſt, als Franziska wiſſen möchte, was ſein Herr an ihm finden könne, da er doch der „allerſchlechteſte" von ſeinen ſämtlichen geweſenen Dienern zu ſein ſcheine: „Vielleicht findet er, daß ich ein ehrlicher Kerl bin." — Worauf Franziska in ihrer Schnippigkeit entgegnet: „O, man iſt auch verzweifelt wenig, wenn man weiter nichts iſt, als ehrlich —" Womit ſie, wie wir ſie ſonſt kennen, im Grunde nur ſagen will, daß ſich die Ehrlichkeit als das Fundamentale von ſelbſt verſtünde. Hierauf läßt Juſt die ganze Reihe der Entlaſſenen oder Durchgebrannten Revue paſſieren. Wilhelm ſei ein anderer „Menſch" geweſen? Allerdings werde ſich Wilhelm alle Ehre auf Reiſen machen — hat er doch des Herrn ganze Garderobe mitgenommen. „O, der Spitzbube!" ruft Franziska. — „Es war," fährt Juſt in ſeiner Kennzeichnung fort, „ein ganzer Menſch! Er konnte friſieren und raſieren und parlieren und ſcharmieren — nicht wahr?" Der Major hatte auch einen Jäger, ſei dieſer, meint Franziska, als Jäger nicht zu nutzen geweſen, ſo ſei er doch ein „tüchtiger Burſche" ge-

wesen. Nur, meint Just, daß er ein kleines Komplott unter des Major Tellheims Kompagnie machte und sechs Mann durch die Vorposten bringen wollte, wofür er jetzt auf der Festung in Spandau — karrt. Da kann Franziska allerdings nur „staunen" und den „tüchtigen Burschen" einen Bösewicht schimpfen. Worauf Just: „O, es ist ein tüchtiger Kerl! Ein Jäger, der 50 Meilen in der Runde, durch Wälder und Moräste alle Fußsteige, alle Schleifwege kennt. Und schießen kann er!" Ähnlich verhält sich's mit dem Kutscher, der mit dem besten und letzten Pferde des Majors hinweggeritten in die Schwemme, auf Nimmerwiedersehen. Wie er aber zu kutschieren verstand! Dabei war er ein ausgelernter Roßarzt. Der perfekte Läufer endlich, der zum Trommelschläger avanciert war, ist infolge tausend infamer Streiche ein unentrinnbarer Kandidat des Galgens geworden. „Fritz kann dem Galgen tausend Schritte vorgeben, und ich wette mein Leben, er holt ihn ein. — Es waren wohl alles Ihre guten Freunde, Jungfer? Der Wilhelm und der Philipp, der Martin und der Fritz? — Nun, Just empfiehlt sich!"

Kann man den Unterschied zwischen der Brauchbarkeit in bezug auf berufliches Können, menschlicher Geschicklichkeit und der Verlässigkeit infolge der ethischen Grundlage und Gesinnung drastischer markieren, als es diese Auseinandersetzung zwischen Just und Franziska veranschaulicht? Ehrlichkeit stärker unterstreichen? Just selbst, der „ehrliche Kerl", wird, als Tellheim infolge seiner Geldverlegenheit ihn glaubt entlassen zu müssen und ihm die Rechnung abfordert, die Taler zu Papier bringen, die nicht sein Herr ihm, sondern er seinem Herrn schulde.

Juſt aber iſt, wie geſagt, ein vergröberter Tellheim. Hält Tellheim ſo auf Juſt, weil er ein „ehrlicher“ Kerl iſt, ſo ſchließt ihn ſelbſt Minnas Oheim in die Arme mit dem Rufe: „Doch Sie ſind ein ehrlicher Mann, Tellheim, und ein ehrlicher Mann mag ſtecken, in welchem Kleide er will, man muß ihn lieben.“

Könnte nicht Tellheim in bezug auf ſeine Liebe zu Minna mit Hamlet ausrufen: „Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit, nur an meiner Liebe zweifle nicht!“ Er iſt nicht weniger auf Wahrheit und damit auf Ehrlichkeit geſtellt, als Hamlet ſelbſt.

Daß Leſſingen, bei der Ausgeſtaltung ſeiner „Minna“ auch Shakeſpeares Hamlet ſtändig vorgeſchwebt hat, liegt am Tage. Der übergewiſſenhafte Tellheim erinnert nicht nur an Antonio, ſondern hat unverkennbar auch mehr als einen Charakterzug mit dem ſelbſtquäleriſchen Dänenprinzen gemein.

c) Das Liebesmotiv.

(Shakeſpeares Othello.)

„Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe ſelbſt arbeiten helfen; und das iſt Romeo und Juliet, vom Shakeſpeare“ — wird Leſſing (unterm 19. Juni 1767) in der „Hamburgiſchen Dramaturgie“ urteilen, indem er Voltaires „Zaïre“ gegen das Shakeſpeareſche Stück hält und bei dem Franzoſen nur „Galanterie“ findet, nicht Liebe. „Es iſt wahr,“ fährt er fort, „Voltaire läßt ſeine verliebte Zaïre ihre Empfindungen ſehr fein, ſehr anſtändig ausdrücken: aber was iſt dieſer Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinſten, geheimſten Ränke, durch

die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt hat, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben."

Muß nicht Lessingen, indem er Voltaire diesen Denkzettel gab, sein eigenes Liebesspiel, seine „Minna" im Sinne gelegen haben? die Frage in ihm aufgestiegen sein, ob diese an Shakespeare herangerückt besser bestehen würde, als Voltaires „Zaïre"? Daß er sich gemüht hatte, da er seine „Minna" gestaltete, den angezogenen Forderungen zu genügen, ist selbstverständlich; finden wir sie doch Zug für Zug beherzigt. Auch daß ihm dabei sein Shakespeare vorbildlich gewesen ist, steht fest. Des großen Briten „Romeo und Julia" aber hat Lessing trotzdem im vorliegenden Falle nur ganz indirekt nutzen können: Tellheim, der kriegserfahrene Major a. D. ist nicht der eben Jüngling gewordene Romeo, das Fräulein

von Barnhelm keine eben erst zur Jungfrau erblühte 14jährige Italienerin. Das Liebespaar Tellheim und Minna ist nicht dazu angetan, wie Romeo und Julia, Nachtfaltern gleich, sich blindlings in die Flamme erster Liebesglut zu stürzen und darin unterzugehen. Sie finden sich schließlich in der Wirrnis der widerstrebenden Welt zurecht und gelangen glücklich in den Hafen. Sie sind ganz anders lebensreif.

Shakespeare hat Lessingen deswegen nicht im Stiche gelassen. Zeugt sein „Romeo und Julia" so bezaubernd von der hinreißenden Glut erster Liebe — noch weit tiefer und tragischer kommt die Leidenschaft der Liebe in seinem „Othello" zum Ausdruck. Steht Othello doch, da ihn der Strudel der Liebe so dämonisch erfaßt und bewältigt, schon auf der Schwelle seines Herbstes. Trotzdem hat er, der afrikanische Königssohn, der schon als Kind in die Gefangenschaft geraten und in das fremdländische Kriegslager verpflanzt worden ist, bislang nur die Liebe seiner Mutter gekannt. Als Vollblutneger und Sklave ist er, obgleich zum Feldherrn Venedigs aufgerückt, ein Geächteter, aus der Gemeinschaft der ihn umgebenden Weißen Ausgeschiedener. Dabei rollt das Blut in den Adern des dem „schwarzen Weltteil" Entstammten, dem die Glut seiner heimatlichen Sonne sogar die Haut schwarz gebrannt hat, noch einmal so heiß wie in denen seiner Umgebung, ist Othello als Neger, trotz seiner Jahre und seines bewegten Lebens, ein großes Kind geblieben. Weh ihm, wenn das wilde Herz in der kraftstrotzenden Kriegerbrust in Liebe entbrennen sollte! Gar für eine auserlesene Venetianerin! Zwischen ihm und ihr wird sich nicht nur, wie zwischen Romeo und Julia,

welche allein die Feindschaft zweier Familien trennt, eine menschliche, gesellschaftliche Schranke auftürmen: zwischen Othello und seiner Desdemona klafft eine unüberbrückbare, tragische Kluft, wie sie die Mutter Natur selbst durch die Menschheit gerissen hat. Wie die Montechi und Capuletti sich am Grabe von Romeo und Julia versöhnt in die Arme fallen, so hätte dies auch an ihrem Hochzeitstage geschehen können. Das junge Liebespaar hat nicht zum wenigsten sein eigenes Ungestüm in den Abgrund gerissen. Hätte Othello, der Mohr von Venedig, der Schwarze mit der Wulstlippe, sich beikommen lassen, in aller Form um die Desdemona zu werben, wäre er fraglos vom Vater Brabantio wie ein wildes Tier abgewiesen und in den Käfig gesperrt worden. Da er ihm die Tochter nächtlicher Weile entführt hat, kann eine derart gotteslästerliche Untat nur der Teufel selbst begangen haben. War ihm Desdemona freiwillig gefolgt, konnte dies unmöglich mit rechten Dingen zugegangen sein, das war wider die — Natur. So konnte das Gute nicht gegen alle „Naturgesetze" irren. Der mit Beelzebub und seinen Hexen Verschworene mußte irgendein verruchtes Zaubermittel angewendet haben. Othellos einziges Zaubermittel aber war die Erzählung seines Lebens, seiner Seelenqualen und Heldentaten gewesen. Mitgefühl und eigene Hochherzigkeit, die Verwandtschaft der Seelen hatte Desdemona für ihn entbrennen lassen. Ihre Liebe zeitigte die seine.

„Sie liebte mich um das, was ich bestanden;
Ich liebte sie, weil es sie so gerührt."

Wenn der Vater Brabantio nicht anders weiß, als daß der Anblick des Mohren, sein Äußeres,

seiner Desdemona, der hoheitsvollen, keuschen Venetianerin, nur Ekel und Furcht erregen konnte, so widerspricht Desdemona dem Vater hierin nicht. „Daß ich den Mohren liebt', um ihm zu leben," lautet ihre Antwort, „mag meines wilden Schicksals jäher Sturm hinausposaunen in die Welt! Ja, mein Herz ist sein, gerad' um dessentwillen, was er ist. In seiner Seele sah ich sein Gesicht, und seinen Ehren, seinen Heldengaben hab' ich mein Herz und Lebensglück geweiht." Und so bleibt dem Dogen, dessen Urteilsspruch der unglückselige Vater angerufen hat, nur übrig zu verkünden:

„Wenn man die Tugend muß als schön erkennen,
Dürft Ihr nicht häßlich Euren Eidam nennen."

Othellos und Desdemonas Seelen waren sich begegnet und hatten sich in gegenseitigem Austausch für immer gefunden. Nichts wird sie wieder trennen können. Und doch vermögen sie nicht in ehelicher Gemeinschaft zu beharren. Die Gattung, die Entwicklung der Menschheit, läßt es nicht zu. Die Sprößlinge einer solchen ungleichen, widernatürlichen Verbindung könnten nur aus der Art geschlagen, degeneriert sein. Hierauf hat Jago, der Ränkeschmied, seine Rechnung gestellt. Nur diesem Umstande wird er letzten Endes seinen Triumph verdanken. Wie unerschütterlich, der Empfindung in der eigenen Brust entsprechend, das Vertrauen Othellos in Desdemonas Treue, auf die er sein Leben verwettet, ihm auch dünken mag, wie wenig er in seiner Großherzigkeit und kindlichen Vertrauensseligkeit zur Eifersucht neigt, — „die Sonn' in seinem Lande," bezeugt ihm Desdemona, „hätt'

alle solche Dünst' ihm ausgesogen" — sobald Jago ihn an den unüberwindlichen Rassen-Gegensatz, an die Natur erinnert, ist es um ihn und sein Vertrauen in die edle Kaukasierin — geschehen.

> Othello: Und doch, wenn die Natur sich selber untreu —
> Jago: Ja, darin liegt's: wenn ich so dreist sein darf —
> So viele Werbungen zurückzuweisen
> Aus ihrem Volk und Rang und ihrer Farbe,
> Worauf in allem die Natur dich hinweist —"

Auf dieses tragische Verhängnis, auf die Rassenfrage, brauchte, wie wir sehen, Jago Othello nicht erst zu bringen: der unabweisliche Gedanke taucht aus seinem eigensten Innern auf. In ihm braucht sich nur die Natur zu regen, und die Unnatur seiner Ehegemeinschaft dringt mit elementarer Gewalt ihm ins Bewußtsein. „Warum vermählt' ich mich!" ruft der Unglückliche, dem keine irdische Macht zu helfen vermag.

Kommt es solcherweise zur Katastrophe, wird Othello in seiner Raserei dahin gebracht, daß er die über alles Geliebte mit eigner Hand erdolcht, so hat trotzdem die — Liebe triumphiert. Auf die Frage der Emilia: „O! Wer hat die Tat vollbracht?" — entgegnet die sterbende Desdemona mit letztem Atemzuge:

> „Niemand — ich selbst! — Leb' wohl! Empfiehl
> Mich meinem gütigen Gemahl —"

Selbst die grauenhafte Untat des wahnsinnigen Mohren hat Desdemona in ihrer Liebe nicht erschüttern können. Seine Seele ist ihre Seele, ihre Seele seine Seele geblieben. — Wer tat

es? — „Ich selbst! — Empfiehl mich meinem gütigen Gemahl!“ — Und sie ist hinüber, ins grenzenlose All zurück, das keine irdische Schranke kennt. Was sie ihrem Othello entfremdet, diesen gegen sie so in Wut versetzt hat, ist nur seine Körperlichkeit gewesen, der Mohr, der afrikanische Neger! — Der Mensch Othello als solcher war dieser elementaren Naturgewalt gegenüber, die ihn mit seinem eigensten Selbst in unlösbaren Konflikt gebracht hat, wehrlos. Eben hierin, im unüberwindlichen Rassengegensatz, besteht das Tief-Tragische seines Geschickes, das auch das Geschick seiner Desdemona besiegelt. Sobald er seine Körperlichkeit überwindet und abstreift, ist er mit seiner Desdemona wieder eins:

„Ich küßte dich,
Eh' ich den Tod dir gab. — Das sei der Schluß:
Mich selber tötend, sterb' ich so im Kuß.“

Und so geht auch er als Blutzeuge unauflöslicher Seelengemeinschaft, endloser Liebe selig in den Tod.

Um einer solchen Liebe fähig zu sein, den furchtbaren Sturm widerstreitender Leidenschaften in seiner Brust siegreich zu überstehen, durch das finstere Chaos zum lichtvollen Äther aufzusteigen, bedurfte es der kindlichen Unschuld und zugleich eines so hochgradig entwickelten Ehrgefühles, wie sie, der heißblütigen afrikanischen Bestie zum Trotz, Othello in so vollem Maße eigen sind. Er liebt seine Desdemona, wie er seine Mutter liebte, mit der ganzen naturwüchsigen Unbefangenheit und Hingebung, die das Kindesgemüt an die Mutter kettet. Und zugleich mit dem ganzen Stolz und dem Ehrgefühl des auf sich allein gestellten, selbstbewußten Mannes. Was ihn so außer sich bringt, ist nicht, wie gemeinhin angenom-

men wird, engherzige, blindwütende, selbstsüchtige Eifersucht. Vertrauensseliger als er in seiner unbedingten Liebe kann sich kein Gatte bezeigen. Beginnt er doch damit, Desdemona auf der Überfahrt von Venedig nach Cypern — Jago und Cassio anzuvertrauen. Kann sie sich doch, nach seinem eigenen Wunsche, nicht frei genug bewegen und unter die Fröhlichen mengen. Bricht auch infolge dieser Vertrauensseligkeit die „Eifersucht", die als der Schatten der Liebe, zu deren Wesen gehört, um so jäher und ungestümer hervor, ist es doch nicht die Eifersucht, die ihn zu seiner Untat bestimmt, diese bedingt. Er kommt mit dem Dolche, um Desmona zu töten, nicht in blindwütiger Leidenschaft, als Rächer, sondern als gestrenger — Richter. Durch ihre vermeintliche Treulosigkeit hat sie nicht ihr eigenes Bild in seinem Herzensschrein zerstört, — er liebt sie, nach wie vor, so innig wie nur je — sondern das Ideal des Weibes als solches, hat sie nicht sowohl gegen ihn gefrevelt, als gegen die Gottheit. Und so ist es nur göttliche Gerechtigkeit, die ihm den Dolch in die Hand drückt, ihn zum Richter und Urteilsvollstrecker macht. Und wenn ihm das Herz darüber bricht, er kann nicht anders handeln, weil er nicht anders handeln darf. Um nicht vor Vollstreckung des göttlichen Urteils menschlicher Schwäche nachzugeben, hat er sich (gleich Jephta, dem Feldherrn und Richter in Israel, da er — nicht weniger blind als Othello — sich vor Gott verpflichtet hat, die Tochter zu opfern) durch ein feierliches Gelübde, im Angesichte des Himmels, gebunden. Wenn er schließlich doch in Wut gerät und sich so selbst vergißt und den tödlichen Streich in blinder Leidenschaft führt,

so nur, weil Desdemona die Tat leugnet und er in seiner menschlichen Kurzsichtigkeit und Naivetät, im Glauben an seine Sinne, felsenfest davon überzeugt ist, mit dem verhängnisvollen, von Jago entwendeten Taschentuche, das in der Stube des Cassio gefunden worden, den sinnlich greifbaren und daher unumstößlichen Beweis ihrer Schuld in Händen zu haben. Wenn sie leugnet, — so lügt sie! Diese ihre vermeintliche Lüge und nicht ihre Untreue ihm gegenüber, diese erneute Freveltat, die in seiner Vorstellung um so schwerer wiegt, als er ihr den Tod vor Augen gestellt hat, ist es, was ihn aus der Fassung bringt und ihn, der als Richter gekommen ist, zum Mörder macht. Und so kann der Beklagenswerte, als sich alles aufgehellt hat, mit vollem Rechte auf des Senators Lodovico Frage: „Was soll man von dir sagen?“ — erwidern:

„Daß ich ein ehrenhafter Mörder sei;
Denn nichts tat ich aus Haß, für Ehre alles.“

So sind Ehrgefühl und Liebe für Othello unzertrennliche Begriffe.

„Sie sind so schwarz und häßlich nicht; auch so eifersüchtig werden Sie nicht sein. Aber Tellheim, Tellheim, Sie haben doch noch viel Ähnliches mit ihm! O, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! Für alles andere Gefühl sich verhärten! — Hierher Ihr Auge! Auf mich, Tellheim!“ ruft Lessings Minna (IV, 6).

Tellheim widerspricht nicht. Im Gegenteil: „Aber sagen Sie mir doch, mein Fräulein: wie kam der Mohr in venetianische Dienste? Hatte der Mohr

kein Vaterland? Warum vermietete er seinen Arm und sein Blut einem fremden Staate?"

Wir brauchen nur dieser unzweideutigen Wegweisung von Lessing selbst zu folgen, um zu erkennen, inwieweit er Shakespeares Othello für seine „Minna" verwertet, in diese mit hineingearbeitet hat. Tellheim hat in der Tat so viel vom Othello, daß ihm nur wenig mehr fehlt, um die Ähnlichkeit vollkommen zu machen, als die schwarze Farbe, die Negernatur. Steht nicht auch er nahe an der Schwelle des Herbstes, als die Liebe ihn mit dämonischer Gewalt in ihren Strudel zieht? Ist er, der „Unbiegsame", nicht von wahrhaft Othelloschem *Ehrgefühl*? Sind nicht auch in seiner soldatischen Brust Liebe und Ehre unauflöslich miteinander verquickt? Ist er nicht — dieses Moment kann nicht genug beachtet werden — von aller menschlichen Gemeinschaft ausgesondert, wie Othello, ganz auf sich *allein* gestellt? Als Vaterlandsloser im fremden Kriegsdienste aufgegangen? Ist nicht auch ihm seine Liebe, seine Minna, alles?

Lessing hat das Augenfällige solcher Ähnlichkeit nicht nur nicht gescheut, sondern möglichst in die Augen springen lassen *wollen*. Wie die Marwood in seiner „Sara" diese auf den Kothurn der altklassischen Bühne emporheben helfen sollte, indem sie ruft: „Seht in mir eine zweite Medea!" — genau so soll seine „Minna" uns auf die Shakespearesche Höhe weisen und womöglich versetzen, wenn wir durch seinen Tellheim Shakespeares Othello sehen. Und so hat er Zug um Zug diesem entlehnt.

Wie Desdemona, so ist auch Minna ein vollreifes, vornehmes Fräulein, das in der Reinheit

und Hoheit ihres Wesens bis zur Begegnung mit Tellheim von der Liebe zu einem Manne unberührt geblieben ist. Wenn Desdemona, dem eingeborenen Ekel vor dem schwarzen Neger mit der Wulstlippe zum Trotz, von der Erzählung der Lebensschicksale des Othello aus seinem Munde bewältigt wird, so wird Lessings Minna, der es auch Tellheim durch den Edelmut seiner Seele antun soll, ihn lieben, bevor sie ihn nur gesehen hat. „Die Tat," schildert sie, als stünde sie, wie Desdemona, vor dem Richterstuhl des Dogen, „die Sie einmal um 2000 Pistolen bringen sollte (die Summe, welche Tellheim aus seiner Tasche ausgelegt hatte, um die ausgeschriebene Kriegskontribution nicht zu erheben), „erwarb mich Ihnen. Ohne diese Tat würde ich nie begierig gewesen sein, Sie kennen zu lernen. Sie wissen, ich kam uneingeladen in die erste Gesellschaft, wo ich Sie zu finden glaubte. Ich kam bloß Ihretwegen. Ich kam in dem festen Vorsatze, Sie zu besitzen, wenn ich Sie auch so schwarz und häßlich finden sollte, als den Mohr von Venedig."

Ist Minnas Tellheim auch nicht so schwarz und häßlich, wie Desdemonas Othello, so kann er doch nicht weniger unbeugsam, starrsinnig sein, sobald „Ehre" im Spiele ist, kann er in seiner Verzweiflung, da er seine Liebe seinem Ehrgefühl opfern zu müssen meint, ebenso selbstverloren, ratlos vor sich hinblicken. Auch ihm ist seine Minna ein und alles. Auch über ihm brechen, wenn er sie verlieren sollte, des Schicksals Wogen wie über einem Schiffbrüchigen erbarmungslos zusammen. Auch in seiner Brust ist nur noch — das „Chaos" übrig.

Hält Minna ihren Tellheim auch nicht für ganz

so eifersüchtig, so gefährlich, wie den Shakespeareschen Mohren von Venedig, so kann auch er vom Jähzorn übermannt werden. Als Minna, den Spieß umdrehend, dem in seiner Ehre und seinem Vermögensstande Wiederhergestellten aufzusagen droht, wegen ihrer geheuchelten Verarmung, fährt er auf, als suchte er nach dem Dolche des Othello: „Wer darf so sprechen? — Ah, Minna, ich erschrecke vor mir selbst, wenn ich mir vorstelle, daß jemand anderes dieses gesagt hätte, als Sie. Meine Wut gegen ihn würde ohne Grenzen sein!“ Gut, daß dem tapfern Degen kein solcher Anlaß geboten wird.

Wie genau auch Lessing dem Othello Shakespeares Zug um Zug nachgezeichnet, läßt sich dementsprechend seine „Minna“ auch zu einer Tragödie an, so geht diese doch in eine Komödie aus. Das Trauerspiel des großen Briten dient ihm nur dazu, seinem Lustspiel ein festes Rückgrat zu geben, es durch Tiefe und Macht der Leidenschaft möglichst wirksam zu gestalten.

Wie sehr Tellheim dem Othello auch ähnelt, so ist er doch nur ein blasses Abbild des Mohren. Dies hat nicht nur der Lustspielcharakter des Lessingschen Dramas bedingt — Shakespeares „Othello“ ist ein Heroen-Stück, das ins Zeitenlose hinüberführt, Lessings „Minna“ dagegen, im bewußten und gewollten Gegensatze dazu, ein bürgerliches Drama, das als solches auf unmittelbare Gegenwart und Alltäglichkeit gestellt ist. Der afrikanische Königssohn Othello ist ein urwüchsiges, naives Naturkind, das im schroffsten Gegensatze steht zu der es umgebenden raffinierten venetianischen Kulturwelt; der kurländische Edelmann Tellheim ein Kulturmensch auf

der Höhe des Zeitalters Friedrichs des Großen und Lessings selbst. Hierzu der unüberbrückbare Rassen-Abstand! Immer wieder erkennt man, wie Shakespeares „Othello" auf das völkerpsychologische Moment gestellt ist, wie der Mohr von Venedig, der Schwarze mit der Wulstlippe, eben wirklich ein pechkohlrabenschwarzer Mohr ist; wie er als Einzelmensch die Eigenschaften seines Volkstums in sich verkörpert und wiederspiegelt. Othello fühlt, denkt und handelt wie ein Neger, ist nur als solcher zu begreifen.

Nur in bezug auf die Reinheit und Glut seiner Liebe und des mit dieser verquickten Ehrgefühls steht Tellheim nicht gegen Othello zurück. Bis zu welchem Paroxismus der Liebe Lessing zugleich Tellheim und seine Minna gesteigert hat, erhellt drastisch genug aus der Szene (am Schlusse des 2. Aufzugs), da Tellheim sich gewaltsam losreißend, mit dem Rufe: „Lassen Sie mich, Minna!" davonstürzt. Minna: „Sie lassen? Tellheim, Tellheim!" und sie stürzt ihm nach. Damit nicht genug. Wir erfahren hintenach (III. 3), wie sie draußen vor der Türe, auf dem Treppengang, auf den Wirt gestoßen sind; dieser schildert der Franziska das Begegnis:

> Der Major stürzte heraus; das Fräulein ihm nach; beide in einer Bewegung, mit Blicken, in einer Stellung — so was läßt sich nur sehen. Sie ergriff ihn; er riß sich los; sie ergriff ihn wieder. Tellheim! — Fräulein! Lassen Sie mich! — Wohin? — So zog er sie bis an die Treppe. Mir war schon bange, er würde sie mit herabreißen. Aber er wand sich noch los. Das Fräulein blieb an der obersten Schwelle stehen, sah ihm nach, rief ihm nach, rang die Hände. Auf einmal wandte sie sich um, lief nach

dem Fenster, wieder zur Treppe, von der Treppe in dem Saale hin und wieder. Hier stand ich — hier ging sie dreimal bei mir vorbei, ohne mich zu sehen. Endlich war, als ob sie mich sähe; aber Gott sei bei uns! Ich glaube, das Fräulein sah mich für Sie an, mein Kind. „Franziska," rief sie, die Augen auf mich gerichtet, „bin ich nun glücklich?" Darauf sah sie steif an die Decke, und wiederum: „Bin ich nun glücklich?" Darauf wischte sie sich Tränen aus dem Auge und lächelte, und fragte mich wiederum: „Franziska, bin ich nun glücklich?" — Wahrhaftig, ich wußte nicht, wie mir war. Bis sie nach ihrer Türe lief, da kehrte sie sich nochmals nach mir um: „So komm doch, Franziska, wer jammert dich nun?" — Und damit hinein."

Man versteht, daß Lessing es für ratsam erachtet hat, diese „Wahnsinns"-Szene hinter die Kulisse zu verlegen. Meint auch der Wirt: „So was läßt sich nur sehen," so gewiß noch besser mit dem geistigen, als mit dem körperlichen Auge. Ist doch die Szene nur dazu da, uns von der Liebesleidenschaft, wie sie Tellheim und Minna beseelt, die denkbar höchste Vorstellung zu geben. Eben hierzu bedurfte Lessing der Anlehnung an Shakespeares „Othello". Lessings Tellheim soll nicht weniger glühend lieben und wahnwitzig rasen können, als der Mohr von Venedig. Minna hat sich in ihrer Liebe zu ihm deswegen so wenig irre machen lassen wie Desdemona.

d) Das Ringmotiv.

(Shakespeares „Kaufmann von Venedig".)

Das Ringmotiv in Lessings „Minna" entspricht seiner Bedeutung nach für die Verknüpfung der Fabel geradezu dem Taschentuchmotiv in Shakespeares „Othello". Othello hat das Taschentuch von seiner

Mutter erhalten, der es einst ein „ägyptisch Weib", eine Zigeunerin, gegeben hat, die in den Herzen las. Solange sie es bewahrte, sprach das Weib, würde es ihr Reiz verleihen und Othellos Vater an ihre Liebe fesseln; verlöre oder verschenkte sie es, würde sie dem Gemahl zum Abscheu werden und dessen Aug' nach neuen Reizen spähen. Sterbend gab sie das Tuch, das Liebespfand, dem Sohne, damit, wenn er sich vermählte, er es der Gattin gebe. Und so verlangt Othello von Desdemona, daß sie es hüte wie ihren Augenstern. Das Taschentuch hätte ebenso gut ein Ring sein können. Tellheim und Minna haben, als sie sich verlobten, die Seelen miteinander austauschten, miteinander kostbare Brillantringe gewechselt. In seiner Geldnot hat Tellheim den Ring, die einzige Kostbarkeit, die ihm übrig blieb, zur Deckung seiner Gasthausschuld dem Wirt verpfändet. Indem der Wirt den Ring Minna vorweist, dient dieser zugleich als Erkennungszeichen und als Fragezeichen in bezug auf Tellheims Treue. Indem Minna ihn in die Hand bekommt, hat sie Tellheim glücklich an der Kette, bekommt sie die Zügel in die Hand, um die tragikomische Verwicklung zugleich anzuspinnen und in Wohlgefallen aufzulösen. Sie beginnt damit, den Ring beim Wirte auszulösen und Tellheim zurückzugeben, als sei es der ihre und sei damit, seinem Wunsche entsprechend, das Verhältnis gelöst. Er ahnt nicht, daß es sein eigener Ring ist, den er beim Wirte hinterlegt hatte. Tellheim hat zwar den Ring entgegengenommen, allein sich in seinem Innern deswegen keineswegs entlobt gefühlt. Als seine Umstände sich ändern, seine Ehre durch den Brief König Friedrichs wiederhergestellt

ist, will er Minna den Ring wieder aufnötigen. — „Sie sind die Meinige, Minna, auf ewig die Meinige. (Indem er den Ring vorzieht:) Hier, empfangen Sie es zum zweiten Male, das Unterpfand meiner Treue —“ Minna: „Ich diesen Ring wiedernehmen? diesen Ring?“ Da sie hartnäckig widersteht, ergreift er ihre Hand, um ihr den Ring anzustecken. Minna: „Wie? Mit Gewalt, Herr Major? — Nein, da ist keine Gewalt in der Welt, die mich zwingen soll, diesen Ring wieder anzunehmen! — Meinen Sie etwa, daß es mir an einem Ringe fehlt? — O, Sie sehen ja wohl (auf ihren Ring zeigend), daß ich hier noch einen habe, der ihrem nicht das Geringste nachgibt? —“ Obgleich Franziska ruft: „Wenn er es noch nicht merkt!“ — ist Tellheim so betroffen, so geistesabwesend, daß er Minnas Hand fahren läßt, — ohne das Trugspiel der Übermütigen zu merken. Und so behält er den Ring, den er für den ihrigen hält. Als sie, ihr Ehrgefühl dem Ehrgefühl Tellheims gleichsetzend, diesem mit gleicher Münze heimzahlt, seiner Werbung hartnäckig widersteht, er ihr, den höchsten Trumpf ausspielend, zuruft: „Ich beschwöre Sie, Minna! Überlegen Sie es noch einen Augenblick, ehe Sie mir das Urteil über Leben und Tod sprechen —“, lautet die schelmische Antwort: „Ohne weitere Überlegung! — So gewiß ich Ihnen den Ring zurückgegeben, mit welchem Sie mir ehemals Ihre Treue verpflichtet, so gewiß Sie diesen nämlichen Ring zurückgenommen, so gewiß soll die unglückliche Barnhelm die Gattin des glücklicheren Tellheim nie werden!“ Erst ganz am Schlusse, als Just in Erfahrung bringt, daß Minna den Ring beim Wirte ausgelöst

hat, mit dem Vermerk, sie habe ihn für den ihrigen erkannt und wolle ihn nicht wieder herausgeben, gehen Tellheim die Augen auf, ist alles klar. Als Minna diesen Tatbestand lächelnd eingesteht, ruft Tellheim (heftig): „Nun, so sei es wahr! — Welch schreckliches Licht, das mir auf einmal aufgegangen. — Nun erkenne ich Sie, die Falsche, die Ungetreue!“ Der Argwöhnische läßt die Ringgeschichte noch immer nicht auf sich beruhen. Nun sei es klar: Minna sei ihm nachgereist, nur um von ihm freizukommen, indem sie sich in den Besitz seines von ihr erhaltenen Ringes setzte. „Daß der Zufall so gern dem Treulosen zustatten kommt! Er führte Ihnen Ihren Ring in die Hände, Ihre Arglist wußte mir den meinigen zuzuschanzen.“ „Tellheim,“ ruft Minna, im Schrecken über das, was sie angerichtet, „was für Gespenster sehen Sie, Fassen Sie sich doch und hören Sie mich.“ Da erscheint der um 24 Stunden verspätete Oheim, und alles löst sich in Wohlgefallen auf! —

Erlangte solcherweise die Ringgeschichte in Lessings „Minna“ geradezu die Bedeutung der verhängnisvollen Taschentuchgeschichte in Shakespeares „Othello“, so hat sie doch zugleich uns unverkennbar aus dem „Mohren von Venedig“ in den „Kaufmann von Venedig“ zurückgeführt! Um sich der Treue ihrer ihnen eben erst angetrauten Gatten, Bassanio und Graziano, bei ihrer Abreise von Belmonte nach Venedig zur Rettung des Antonio, zu versichern, hatten Porzia und Nerissa ihnen die Wahrung der ehelichen Ringe besonders ans Herz gelegt. Porzia nutzt diesen Umstand, um ihnen, als Lohn für ihren Richterspruch, die Ringe herauszulocken. Nicht anders als Minna Tellheims Ring ohne sein Wissen

dem Wirte entlockt. Nach Belmonte zurückgekehrt, werden Porzia und Nerissa gebieterisch die Vorzeigung der Ringe verlangen. Bassanio und Graziano wissen nicht anders, als daß sie diese dem Richter und seinem Schreiber gegeben haben. Und so dient dieses Quid pro quo ebenso zur Betroffenheit der beiden Gefoppten, wie zu unserer Belustigung. Genau wie da, wo wir dem Ringspiel in Lessings „Minna" anwohnen. Hier wie dort kommt wie mit einem Zauberschlage alles ins gleiche. Das ganze Ringspiel war nur — ein Scherz.

Hat man einmal diesen Ariadnefaden in Lessings Werkstätte hinein, zu Shakespeares Meisterwerken, wie Lessing sie studierte und nutzte: wie nichtssagend und irreführend erscheint da der Hinweis auf Farquhars „Constant couple" mit dem verpfändeten Ring der Miß Manly!, wie ihn Erich Schmidt mit solcher Genugtuung von Tieck übernommen hat, um damit Otto Ludwigs Hinweis auf Shakespeares „Kaufmann" abzutun! Sehr wohl möglich und sogar wahrscheinlich, daß Lessing auf den Gedanken verfallen ist, Tellheim seinen Ring beim Wirte verpfänden zu lassen, wie es Colonel Standard mit dem seinigen beim Wucherer getan hatte, allein damit ist die Analogie erschöpft. Ebensogut hätte Lessing an einen beliebigen Offizier aus seiner eigenen Bekanntschaft im Kriegslager von Tauenzien denken können. Zu einem derartigen Einfall bedurfte es wahrlich keines Bühnen-Meisterwerkes als Vorbild. Seitdem der Dramatiker Lessing beim englischen Dichterkönige daheim war, konnten ihm die englischen Epigonen, die es ihm zur Zeit seiner „Sara Sampson" so angetan hatten, verzweifelt wenig bieten, und

wenn es auch Farquhar war. Wenn etwas, so bezeugt auf Schritt und Tritt seine „Minna", daß er diese weit hinter sich hatte und nur noch Shakespeare selbst als vollwerten Leitstern gelten ließ. Dieses nicht wahrnehmen und dabei die Genesis von Lessings „Minna" aufdecken wollen, ist nicht anders, als wenn der Farbenblinde über Farben urteilt.

e) Einwirkung Diderots.

War Lessingen der große Brite auch der höchste Leitstern geworden, so war er deswegen doch nicht der einzige. Eben in den Tagen, da Lessing, von Drydens „Essay" geleitet, endlich mit seinem Shakespeare-Studium ernst gemacht hatte, erschien (1758), zu Amsterdam des Franzosen Diderot „Hausvater" nebst einer Abhandlung über die dramatische Dichtkunst, mit dieser zu einem Bande vereinigt. Der „Hausvater" war eine „rührende" Komödie, in Prosa, aus der Gegenwart heraus, und in der Abhandlung über die dramatische Dichtkunst sagte Diderot dem französischen Akademismus auf. Der Bühnendichter solle nicht nach dem lauten Beifall für irgendein glückliches Wort, eine schöne Wendung geizen, sondern die Herzen so schlagen machen, daß sie sich durch Stoßseufzer und Tränen Luft machen müßten. Wenn man bei einem Drama kalt und teilnahmslos bleibe, so sei hieran nicht die Natur des Menschen schuld, sondern das Konventionelle der gesellschaftlichen Ordnung. Die Natur sei immer groß, schön und gut. Auch die menschliche Natur sei im Grunde ganz Güte. Nichts ergreife und bewältige denn auch mehr, als eine

rührende und gute Handlung eines Edelmenschen, als — Tugendhaftigkeit! Und so gelte es, die herrschenden Vorurteile und konventionellen Schranken, auch in der dramatischen Dichtkunst, zu durchbrechen. Shakespeare sündige nur durch den Mangel an Geschmack, nicht in der Wesenart seiner Bühnendichtung.

Man versteht, wie sympathisch Lessing durch diese Kernsätze Diderots berührt werden mußte, wie willkommen ihm der so urteilende Franzose im Kampfe gegen die deutschen Französlinge, Gottsched und Genossen, war. Diderot tat es ihm auch mit seinem „Hausvater" so an, daß er den ganzen Band alsbald (1760) selbst verdeutschte.

Diderot aber gab nicht nur dem ernsten (auf Tugend gestellten) Lustspiel vor dem witzigen (auf Lachen und Satire gestellten) den Vorzug, er hielt dafür, daß das ernste Lustspiel die Vorzüge der Tragödie und der Komödie in eins vereinige und daher in der Handlung auch die höchste Meisterschaft erheische, zumal, wenn es sich zugleich um einen Alltagsstoff, um ein bürgerliches Schauspiel handle. Eine solche ernste, bürgerliche Tragikomödie, die das heroische Moment der Heldentragödie in sich schließe, erheische zugleich die höchste Erhabenheit und die größte Schlichtheit und könne daher nicht einmal in Versen abgefaßt werden, sondern müsse es bei der Prosa bewenden lassen. Dafür erziele sie, wenn sie dies ihr Ideal erreiche, die denkbar stärkste, rührendste und erhebendste Wirkung.

Dabei hielt Diderot, um der Einheit und Geschlossenheit des Bühnenwerkes willen, zugleich um die Handlung möglichst in Gegenwart umzusetzen,

ihr möglichste Wahrscheinlichkeit und damit Glaubhaftigkeit zu geben, an den drei Einheiten in Gemäßheit der französischen Schulregel fest.

Diese Diderotschen Leitsätze sind unverkennbar, (Lessing hat es uns zum Überfluß in einer späteren Vorrede zu seiner Übersetzung von Diderots Theater selbst versichert) für ihn so maßgebend gewesen, daß er seine heroischen Entwürfe, wie die „Virginia", zu „bürgerlichen" Dramen umformte, vom hohen Koturn herunter direkt auf den Fußboden stellte. Von diesem Standpunkte aus, aus diesem Geiste heraus ist offenbar seine „Minna oder das Soldatenglück" konzepiert und ausgestaltet worden. Liegt auch ein welthistorisches Begebnis, der Siebenjährige Krieg, zugrunde, steigt aus diesem, alles überragend, die Fabel beherrschend, die Heldengestalt König Friedrichs hervor, stoßen Preußen und Sachsen in schier unversöhnlichem Gegensatze aufeinander, — wie treten alle diese historischen, heroischen Momente zurück gegen die bürgerliche Liebesgeschichte oder Familientragödie von Tellheim und Minna, mit ihren Dienern, Zofen, Wirten und Wachtmeistern zur Umgebung!

Lessing hat offenbar das Erdenkliche getan, um nach dem Rezepte Diderots zu verfahren. Dies gilt nicht nur von der Gattung des Stückes, in bezug auf seine verwickelte Ausgestaltung als bürgerliche Tragikomödie, sondern auch in bezug auf den „ethischen" Gehalt desselben. Höher gespannte, vollendetere Edelmenschen als Tellheim, Minna und alle, die zu ihrer Gruppe gehören, in der sie sich gegenseitig durch Tugend überbieten, sind nicht erdenkbar. Einen größeren Tugendhelden (honnête

homme) als Tellheim hat Diderot auch in seinem „Hausvater" nicht als Beispiel aufstellen können.

Auf diesem Wege aber ist Lessing vom englischen Dichterkönige nur zu greifbar abgerückt. Aus Shakespeares „Kaufmann von Venedig" und auch aus seinem „Othello" oder „Hamlet" leuchtet das Edle, Große und Gute, leuchten Liebe, Freundschaft, Wahrhaftigkeit, leuchtet die „Tugend" wahrlich nicht weniger alles überstrahlend hervor, als es Diderot und Lessing anstreben. Auch Shakespeares Menschen sind sicherlich aus dem Leben gegriffen. Auch sie sind nicht nach Ständen geordnet und geschieden. Auch bei ihm, und bei ihm erst recht, muß alles Konventionelle schwinden, herrscht die Natur, ist das Menschliche erstes und letztes. Deswegen wird nichts kleinlich, bleibt alles, auch das Geringste, was den Menschen als solchen kennzeichnet, frei und damit groß behandelt, genau wie Diderot die Natur und damit die Natur des Menschen verstanden und erfaßt wissen will. Der englische Dichterkönig aber hat nichts Kleinbürgerliches an sich, hat die Enge der Alltäglichkeit kraft seiner „ästhetischen Freiheit" wie eine Schlangenhaut von sich abgestreift; bei aller Realität geht er restlos in Idealität auf, ist bei ihm alles dichterische Illusion, — mit einem Worte ganz Dichtung. Das kann man weder von Diderot, noch von Lessing sagen.

Man kann den Abstand nicht schärfer markieren, als wenn man Lessings „Minna" an Shakespeares „Kaufmann" heranrückt und beispielsweise das Geldmotiv ins Auge faßt. Das Geld spielt naturgemäß in Shakespeares „Kaufmann" keine geringe Rolle. Der „königliche" Kaufmann Antonio so gut wie der

Wucherer Shylock sind vom Geldmotiv unzertrennlich. Daß Antonio das Geld nichts achtet, sobald Freundschaft in Frage steht, er es selbst über sich gewinnt, da er Bassanio nicht anders zu helfen, ihm die Reise nach Belmonte, zur Werbung um Porzia, nicht anders zu ermöglichen weiß, seinen Todfeind, den verachteten jüdischen Wucherer, um das erforderliche Geld anzugehen, und daß dieser es ihm nur vorstreckt, um sein Leben in die Hand zu bekommen, bildet geradezu die Achse des Stückes, um die sich die ganze Handlung dreht. Mit welcher „Nonchalance", Geringachtung aber wird deswegen doch das — Geld behandelt! Wie kommt es dagegen in Lessings „Minna" auf die Goldwage! Tellheim ist zwar, wie Franziska wittert, ein Verschwender, und wie die Erscheinung des Riccault de la Marlinière, des Glücksritters, argwöhnen läßt, wohl auch ein Spieler, allein mit wie peinlicher Gewissenhaftigkeit wird er trotzdem die Geldfrage behandeln! Seine Großmut gibt es ihm ein, der Witwe des verstorbenen Freundes, die Schuld des letzteren an ihn, zu schenken; er wird aber auch, um in seiner Geldnot der Versuchung nicht doch noch zu erliegen, den Schein zerreißen. Eher als daß er das Geld antastet, welches sein ehemaliger Wachtmeister und Freund bei ihm hinterlegt hat, damit es ihm in der Not aushelfe, will er lieber Hungers sterben. Wenn er Just, seinem Bedienten, aufgibt, die Rechnung zu machen, will er ihm alles, was er für ihn ausgelegt hat, nicht anrechnen, und zugleich, daß Just ihm keinen Heller schenkt. Selbst seine Liebe kettet er an das Geld: weil er sich ruiniert wähnt, meint er, auf seine Minna verzichten zu

müssen. Dabei wird er, umgekehrt, nicht dulden, daß sie, als sie sich verarmt stellt, ihm mit gleicher Münze heimzahlt. Um dem Wirten endlich nichts schuldig zu bleiben, wird er sogar den Verlobungsring, den Ring seiner Minna, verpfänden. Wenn am Schlusse sich alles in Wohlgefallen auflöst, so müssen alle auch im Gelde förmlich schwimmen! Geld und immer wieder Geld als Maßstab der ethischen Gesinnung und Betätigung! Ist es nicht, als hätte der Pfarrerssohn aus Camenz die ewige Geldnot im Vaterhause, seine eigene während seines unsteten Wanderlebens, sich keinen Augenblick aus dem Sinne schlagen können? Nicht zum wenigsten durch die Rolle, welche das Geld in seiner „Minna" spielt (wie schon vorher in seiner „Sara"), bekommt diese nicht nur ein „bürgerliches", sondern geradezu ein „*spießbürgerliches*" Gepräge. Ähnlich wie auch Diderots „Hausvater", wo ebenfalls das Geld, neben der Tugendhaftigkeit, die Hauptrolle spielt.

Der Abstand zwischen Lessings „bürgerlichem" Lustspiel und Shakespeares „Komödie", wie diesen die Behandlung des Geldmotivs so drastisch illustriert, springt nicht weniger scharf in die Augen, wenn man beachtet, wie frei auch sonst sich ein Antonio oder eine Porzia bewegen im Vergleich zu Tellheim und Minna. Gewiß, auch Tellheim und Minna sind von Grund aus „gute" Menschen, sind in ihrer ethischen Gesinnung und Handlungsweise kaum zu überbieten; doch wie ungelenk, durch allerhand Vorurteile eingeengt, wie konventionell und infolgedessen *kleinlich*, um das Wort auszusprechen, erscheinen sie im Vergleich zu den ihnen sonst so seelenverwandten Gestalten des großen Briten des Elisabeth-

schen Zeitalters! Sind Shakespeares Edelmenschen kurzweg gut und groß, ist die Reinheit und Hoheit ihrer Gesinnungen ihnen in Fleisch und Blut übergegangen, ganz Natur, so sind die Lessingschen so gut wie die der englischen Bühnendichter und Romanciers des 18. Jahrhunderts, oder die des französischen „Aufklärers" Diderot, — nicht sowohl „gut und groß", als — tugendhaft, ihnen haftet die „Kultur" wie eine durchbrochene, noch nicht abgestreifte Eierschale an. Shakespeares ethische Gesinnung, seine seelische Reinheit und Hoheit, wie sie seine ganze Dichtung durchziehen und beherrschen, sind — etwas Selbstverständliches, während im „bürgerlichen" ernsten Lustspiel, in welchem die Tugend hervorleuchten, großgezogen werden soll, ordentlich gepredigt wird, diese etwas entschieden Gewolltes an sich hat, einen schulmeisterlichen Anstrich nicht verleugnen kann, zur Tendenz wird.

In dem Streben nach „Alltäglichkeit", nach der sinnlichen Greifbarkeit des Lebens hat Lessing, dem ohnehin die Adlerflügel des großen Briten fehlten, die Dichterhöhe desselben bewußt und unbewußt — verlassen. Darin hat ihn der Rationalist Diderot noch bestärkt. Mit ihm hält er auch auf das ängstlichste fest an der schulgerechten Einheit von Ort und Zeit. Seine „Minna" spielt im Gasthof, wo der Zufall alle zusammenbringt, und spielt sich ab innerhalb desselben Tages, indem das Spiel am frühen Morgen einsetzt (Just hat noch nicht recht ausgeschlafen) und noch vor Einbruch der Nacht zu Ende geht. Wir werden wiederholt ausdrücklich daran erinnert, daß keine Nacht dazwischenliegt. Minna ist zwar am Abend zuvor angekommen, aber

sie wird erst am Morgen sichtbar, und der Oheim, der sich genau 24 Stunden verspätet hat, trifft infolgedessen noch am Spielabend ein! Riccault de la Marlinière kann sich nicht genug darüber wundern, daß Tellheim, der am Morgen auszieht, vor 24 Stunden noch da war. Kann man sich in die hergebrachte französische Schuljacke pedantischer einzwängen? —

f) Lessings Eigenstes.

a) Das persönliche Erlebnis.

Lessing hatte seine Laufbahn als Dramatiker begonnen, indem er, unmittelbar an die Gegenwart anknüpfend, nicht nur in das volle Leben griff, sondern sein Eigenstes gebend, seine Person einsetzte — in seinem „Jungen Gelehrten" hatte er sich selbst gegeben. So ward gleich sein erster Wurf ein „Gelegenheitsgedicht" im Sinne Goethes. Von diesem Wege war er unvermerkt abgekommen. Ein eigenstes Erlebnis oder gar das Spiegelbild seines Selbst wird man in seiner „Sara" vergeblich suchen. Mit seiner „Minna" lenkte er in die ursprüngliche Richtung wieder ein.

Der Stoff ist ihm nicht von ungefähr zugeflogen. Der Siebenjährige Krieg war ihm ein eigenstes Erlebnis. Wenn einer, so hat er das diesem als deutschem Bruderkriege innewohnende tragische Moment durchlebt. Schon als Knabe während seiner Schulzeit hat er als Sachse, im engeren Heimatlande, König Friedrich als Kriegsfeind aus nächster Nähe vor Augen gehabt. War doch schon in den beiden schlesischen Kriegen, zu Beginn der vierziger Jahre,

Sachsen das Schlachtfeld geworden, auf dem sich die Kriegsmacht Friedrichs und Maria Theresias maß. Wie bitterschwer Sachsen des Preußenkönigs Kriegszüge zu spüren bekommen hatte, so war Lessing doch von Bewunderung und Begeisterung für Friedrich als Heldenkönig erfüllt. Wie ein unwiderstehlicher Magnet hatte Friedrich ihn nach Berlin in seinen Bannkreis gezogen. Jahr für Jahr, bis in die Mitte der fünfziger Jahre, hat Lessing ihm zum Jahresantritt eine überschwengliche Ode dargebracht. Da brach 1756 der Siebenjährige Krieg herein. Wir erinnern uns, wie Lessing in seinem „Philotas" seine ganze Beredsamkeit vergeblich aufgeboten hat, um Friedrich im dritten Jahre des blutigen Würfelspieles zum Friedensschlusse zu bewegen. Als das furchtbare Blutbad kein Ende nehmen wollte, brach Lessing sein Zelt in Berlin ab und begab sich zum General Tauenzien als dessen Sekretär, ins preußische Kriegslager nach Breslau. So unmittelbar hat ihn der Siebenjährige Krieg in seinen Strudel hineingezogen. Als 1763 endlich, endlich wieder Frieden wurde, hat keiner frohgemuter aufgeatmet, als der Sachse Lessing im preußischen Kriegslager. An einem sonnenhellen Frühlingstage, in einem Garten bei Breslau, hat er seine „Minna" zu Papier zu bringen begonnen.

Zugrunde liegt, Handlung und Charakter tragend und bestimmend, der Siebenjährige Krieg in seinen Nachwirkungen. Der Major von Tellheim ist als Verstümmelter (er selbst nennt sich einen Krüppel) aus dem Felde herausgekommen, entlassen und infolge des Mißverständnisses seiner Großmut obendrein, solange der König unaufgeklärt bleibt, auch noch entehrt. Seine beanstandete, edelmütige Hand-

lung hat ihm indes zugleich das Herz seiner Minna erobert. Er ist trotz seines ausgesprochenen Deutschtums in Deutschland ein Ausländer und hat als solcher in preußischen Diensten gestanden. Der hochgespannte soldatische Ehrbegriff, wie er im Heere Friedrichs sich entwickelt hatte, ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen; er ist ihm alles. Er ist auch nicht als bloßer Soldat in den Krieg gezogen, sondern aus Begeisterung für Friedrich und seine deutsche Sache. Sein Gegenspiel, der Oheim der Minna von Barnhelm, der sächsische Graf, hat, um als Sachse dem seelischen Konflikte, in den ihn der Krieg mit Preußen gebracht hatte, auszuweichen, während der Dauer des Krieges jenseits der Alpen in Italien geweilt. Er ist den Offizieren von der preußischen Farbe sonst eben nicht gut, einen Tellheim aber nimmt er aus — „ein ehrlicher Mann mag stecken, in welchem Kleide er will, man muß ihn lieben." Tellheims Wachtmeister und Freund Werner, hat es sich durch den Krieg als solchen so antun lassen, daß er nur davon träumt, baldmöglichst wieder in den Krieg zu ziehen, und müßte er deswegen nach Persien! Indem König Friedrich Tellheims edelmütige Tat als solche erkennt, er ihn freispricht und freigibt, ihn in seiner „Ehre" wiederherstellt, löst sich alles in Wohlgefallen auf.

Der Literat Lessing war Zivilist und hat demnach den Krieg nicht selbst als Soldat mitgemacht. Er hat ihn aber deswegen doch aus nächster Nähe durchlebt. In den ersten Jahren als intimster Freund des Major von Kleist, der bei Zorndorf bleiben sollte, dessen Hingang als Schwerverwundeter im Militärhospital zu Frankfurt a. d. Oder ihn im Innersten

ergriffen hat. Kleist war das Ideal eines friedericianischen Offiziers, ganz aufgehend im soldatischen Ehrgefühl, ähnlich wie Tellheim, in welchem ihm Lessing unverkennbar ein Denkmal gesetzt hat, so individualisiert, daß Tellheim, genau wie Kleist, vor sich hinträumt und plötzlich abwesend starr vor sich herblickt, ins Leere hinein. Eine Veranlagung, die auch Kleists Neffe, Heinrich von Kleist, der Dichter des „Prinzen von Homburg" und des „Kätchen von Heilbronn", wohl noch in gesteigertem Grade, aufweisen wird. Der Major von Tellheim ist solcherweise ein eigenstes Kriegserlebnis Lessings. Die drei letzten Kriegsjahre durchlebte er alsdann an der Seite des Generals Tauenzien als dessen Sekretär, als Sachse im preußischen Kriegslager, inmitten der Atmosphäre, aus der heraus seine „Minna" geboren ist. Des „Soldaten" Glück und Ende ist ebenfalls eigenstes Erlebnis.

Tellheim aber ähnelt nicht nur Kleist und Othello, sondern ist im Grunde, seiner eigensten Wesenart nach — Lessing selbst. Und dies nicht nur seinem Innersten nach, sondern auch in Gemäßheit seiner äußeren Umstände. War nicht Lessing, als Sachse und somit Ausländer, als Sekretär des Generals von Tauenzien, in fremde Dienste getreten? War nicht auch er, infolge des Friedensschlusses, ein aus dem Dienste, dem Heere König Friedrichs Entlassener? Lag nicht auch er plötzlich ohne Beruf, ohne Brot auf der offenen Straße? Noch mehr. Haben nicht seine Berliner Freunde damals vergeblich das Erdenkliche aufgeboten, damit König Friedrich ihn zu seinem Bibliothekar mache? Soll nicht Friedrich ihn kurzerhand abgelehnt haben, weil

er seinen Namen zum ersten Male aus dem Munde Voltaires gehört hatte, als dieser ihn im Verdacht hatte, Aushängebogen ihm entwendet zu haben, und ihn deswegen als literarischen Hochstapler gebrandmarkt hatte? War er derart nicht, ähnlich wie sein Tellheim, um seine „Ehre" gebracht worden? Hing nicht auch *sein* Schicksal davon ab, daß sich König Friedrich aufklären und zurechtweisen ließ? Eben dadurch, daß Lessing den Tellheim nach seinem eignen Bilde schuf, er ihm seine Seele eingab und sich so mit seiner Dichtung identifizierte, hat er dieser erst den Lebenshauch eingegeben, ist sie, allen Anlehnungen und Entlehnungen zum Trotz, sein *Eigenstes*. Das Bewußtsein hiervon hat ihm mit Recht jede Scheu vor einem „Plagium" genommen. Er wußte, daß er auf eigenen Füßen stand und reich genug war, ein Anlehen aufzunehmen, ohne deswegen sich etwas zu vergeben. Und wenn es beim englischen Dichterkönige selbst war! Tellheim hat von seinem Freunde Kleist, seinem Alter ego, und auch von Shakespeares Mohren letzten Endes nicht mehr, als was Lessing in der eigenen Brust trug, er selbst war.

β) *Das nationale Moment.*

Shakespeare, der große Brite aus dem Zeitalter der Elisabeth, hatte gegenüber unserer deutschen Dichtung auch den großen Vorsprung voraus, daß er sein fest in sich geschlossenes Volkstum — sein England, hinter sich hatte. Die Katastrophe der spanischen Armada Philipps II., welche das protestantische, auf sich selbst gestellte England wieder unter das römisch-päpstliche Joch bringen sollte, im

Angesichte der englischen Küste (1588), hat unverkennbar dem englischen Dichterkönige die Brust gehoben, ihm das Hochgefühl seiner „Historien" eingegeben. Erst durch dieses Ereignis, welches den Engländern mit der Nationalität die Freiheit und Selbständigkeit, die Selbstbestimmung gab, hat die englische Dichtung zureichenden Rückhalt erhalten. „Betrachtet man genau," bemerkt Goethe in Dichtung und Wahrheit (Buch VII), wo er über deutsche Dichtung vor der Thronbesteigung Friedrichs des Großen, im Jahre 1740, handelt, indem er das Schicksal des unglücklichen Günther erläutert, „was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel." In allen souveränen Staaten (Goethe meint monarchischen) aber komme der Gehalt für die Dichtkunst von oben herunter. Vielleicht sei das verrufene Lustlager bei Mühlburg, in welchem August der Starke und Friedrich Wilhelm I. von Preußen, der zu dessen Verhängnis seinen Kronprinzen, den jungen Friedrich, zur Seite hatte, sich gegenseitig niederzutrinken suchten, und das August dem Starken, infolge der durchgemachten Orgien, den Tod gebracht zu haben scheint, fährt Goethe fort, „der erste würdige, wo nicht nationelle, doch provinzielle Gegenstand, der vor einem Dichter auftrat. Zwei Könige, die sich in Gegenwart eines großen Heeres begrüßen, ihr sämtlicher Hof- und Kriegsstaat um sie her, wohlgehaltene Truppen, ein Scheinkrieg, Feste aller Art; Beschäftigung genug für den äußeren Sinn und überfließender Stoff für schildernde und beschreibende Poesie." Doch besinnt sich der weimarische Dichterfürst, der nicht immer einen

Hofstaat vom staatlichen Gemeinwesen als solchem scharf genug zu unterscheiden pflegte, noch rechtzeitig auf das Unzureichende einer solchen Veranstaltung in bezug auf „nationalen Gehalt". „Freilich," schließt Goethe, „hatte dieser Gegenstand einen inneren Mangel, eben daß es nur Prunk und Schein war, aus dem keine Tat hervortreten konnte." Immer wieder kommt er darauf zurück, daß es uns Deutschen noch langehin an „Nationalgegenständen" gefehlt habe. Man habe daher den Stoff für die Dichtung überall aufgesucht und mehr auf die Form als den Inhalt geachtet. Der „innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes" aber sei „der Anfang und das Ende der Kunst." — „Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt," lautet das berühmte Verdikt Goethes, „kam durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie. Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen." In diesem Sinne müsse jede Nation, wenn sie irgend etwas gelten will, eine Epopöe besitzen, wozu nicht gerade die Form des epischen Gedichts nötig sei. „Die Preußen und mit ihnen das protestantische Deutschland gewannen (durch den Siebenjährigen Krieg und die Großtaten Friedrichs) für ihre Literatur einen Schatz, welcher der Gegenpartei, dem römisch-katholischen Österreich und dessen Akolithen fehlte, ein Mangel, den sie durch keine nachherige Bemühung hätten ersetzen können. Wenn Friedrich die deutschen, auch die preußischen Schriftsteller, unbeachtet

ließ und selbst fortfuhr, französisch zu schriftstellern, so spornte dieses seine begeisterten Anhänger nur noch mehr an. „Man tat alles, um sich von dem König bemerken zu machen, nicht etwa, um von ihm geachtet, sondern nur beachtet zu werden; aber man tat's auf deutsche Weise, nach innerer Überzeugung, man tat, was man für recht erkannte, und wünschte und wollte, daß der König dieses deutsche Recht anerkennen und schätzen solle."

„Eines Werks aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt muß ich hier vor allem ehrenvoll erwähnen; es ist die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat: Minna von Barnhelm. — — Man erkennt leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist. — — Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemütern nicht sogleich hergestellt werden. Dies aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsin überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen, als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt."

Diese Ausführungen Goethes sind klassisch. Etwas hinzufügen, hieße, sie nur abschwächen. Lessing hat in seiner „Minna" das Erdenkliche getan, um diese Gesichtspunkte zur Geltung zu bringen. Wenn Tellheim, darin ein echter Kurländer, ein Kind der deutschen Ostseeprovinzen unter russischer Oberherrschaft, das ideale Deutschtum in sich verkörpert und als Kulturdeutscher sich für Friedrich und sein nationales Unternehmen begeistert, so tritt doch zugleich durch die Art, wie ihm König Friedrich mitspielt, der schrankenlose Absolutismus des preußischen Königtums, mit der, trotz aller Gerechtigkeitsliebe, ihm innewohnenden unvermeidlichen Willkür und Brutalität, drastisch genug vor Augen. Der Gasthofwirt bringt zudem durch die strengen Vorschriften der preußischen Polizei (wir befinden uns im „spanischen Hof" zu Berlin) auch den Polizeistaat Friedrichs hinreichend zum Bewußtsein. „Die Polizei wird doch nicht die Geheimnisse eines Frauenzimmers zu wissen verlangen?" fragt das Kammerkätzchen Franziska. — „Allerdings, mein schönes Kind; die Polizei will alles, alles wissen; und besonders Geheimnisse —" lautet die vieldeutige Antwort.

Sächsische Leutseligkeit und Anmut überwindet und besiegt schließlich, wie Goethe treffend bemerkt, die preußische Würde, den preußischen Starrsinn. Das Fräulein von Barnhelm kommt von ihren Gütern aus Sachsen, dies können wir uns nicht genug merken. Der Wirt (Minna in das Fremdenbuch eintragend): „Gütern aus Sachsen. — Aus Sachsen! Ei, ei, aus Sachsen, gnädiges Fräulein? Aus Sachsen?" Franziska: „Nun?

Warum nicht? Es ist doch wohl hierzulande keine Sünde, aus Sachsen zu sein?" Der Wirt: „Eine Sünde? Behüte! Das wäre ja eine ganz neue Sünde! — Aus Sachsen also? Ei, ei! Aus Sachsen! Das liebe Sachsen! — Aber wo mir recht ist, gnädiges Fräulein, Sachsen ist nicht klein und hat mehre — wie soll ich es nennen? — Distrikte, Provinzen. — Unsere Polizei ist sehr exakt, gnädiges Fräulein." Minna kommt aus Thüringen. Ihre Vermählung mit dem mit Friedrich ausgesöhnten Tellheim besiegelt den Friedensschluß.

So tief und fest saß Lessingen der Sachse im Blut, zugleich aber auch die Begeisterung für den preußischen Heldenkönig und die nationale Sache. Seine eigene Sache, die Förderung der deutschen Dichtung, die Verfechtung von Geistes- und Gewissensfreiheit, der nationalen Selbständigkeit, war auch die Sache Friedrichs, wofür dieser mit dem königlichen Schwerte eintrat.

Dafür focht Lessing mit seiner königlichen Feder. Werden in seiner „Minna" Preußen und Sachsen miteinander ausgesöhnt, unter einen Hut gebracht, national vereinigt, so wird das Franzosentum, wie es seit den Tagen Ludwigs XIV. Deutschland und dem Deutschtum auflag, — abgetan. Nicht weniger schneidig und erbarmungslos, als Friedrich die französischen roten Hosen bei Roßbach zu Paaren getrieben hatte, (was, beiläufig gesagt, dem Jünger Voltaires, der im Grunde seiner Seele ein Kerndeutscher war, eine ganz besondere Genugtuung gewährte), treibt sie Lessing, der zu ihnen auch, als zu seinen Schulmeistern, bewundernd aufgeblickt hatte, zu Paaren. Ist ihr Repräsentant

doch der zynische Glücksritter Ricault de la Marlinière, der Falschspieler, der die deutsche „Sprak für eine arm Sprak, für ein plump Sprak" erklärt, die, weil sie ohne Umschweife, jeder zweideutigen „Liebenswürdigkeit" bar, falsch spielen falsch spielen heißt. „Sie sprek nit Französisch, Ihro Gnad?" — „Mein Herr," repliziert schlagfertig Minna und schlägt damit allen Deutschen und Deutschinnen ins Gesicht, welche, ihre eigene Nationalität hintansetzend, mit ihrem Französisch als einer höheren Kultur prahlten, „in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier?" —

So stark pulsiert in Lessings „Minna" sein Deutschtum und damit die nationale Schlagader. Galt es doch, ein — deutsches Stück! Das erste seiner Art. Auch durch den Rückhalt im nationalpolitischen Erlebnis hat Lessings „Minna" Shakespearesche Wesenart in sich aufgenommen.

Faßt man alle diese mannigfaltigen Momente zusammen, welche Lessingen sein Musterlustspiel eingegeben haben und die er so zu nutzen verstanden, bedenkt man, was für ein bedeutsamer Wurf ihm damit geglückt ist, so versteht man, wie sein Selbstgefühl als Dramatiker mächtig anschwellen mußte.

Wie gut empfindet man ihm nach, wenn er, unterm 20. Dezember 64, an Ramler, seinen stilistischen Berater, schreibt: „Ich brenne vor Begierde, die letzte Hand an meine „Minna von Barnhelm" zu legen; und doch wollte ich auch nicht mit halbem Kopfe daran arbeiten." Werde dies sein Lustspiel nicht besser, als alle seine bisherigen dramatischen Werke, so sei er fest entschlossen, sich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben. „Es könnte doch sein,"

setzt er mit strenger Selbstprüfung hinzu, „daß ich zu lange gefeiert hätte.“ Seit der Ausgestaltung seiner „Sara“ war in der Tat ein volles Jahrzehnt verflossen, während dem seine dramatische Muse ihm nur den „Philotas“, einen nichtsbesagenden Seitenzweig, geschenkt hatte. Seine „Minna“ bedeutet nicht nur einen unermeßlichen Abstand von seiner, unter dem Sterne Lillos und Richardsons geborenen „Sara“, einen unermeßlichen Schritt vorwärts für ihn und damit für unsere deutsche Bühnendichtung überhaupt — wir besitzen bis auf den heutigen Tag kein Lustspiel, das sich mit diesem, nach Inhalt und Form, an Kernhaftigkeit und Anmut, an dramatischer Kunst und Lebensreichtum, auch nur von Ferne messen könnte, kein deutsches Bühnenstück überhaupt, das sich lebenskräftiger erwiesen hätte.

Lessings „Minna“ aber ist, wie Otto Ludwig mit Recht hervorhebt, das erste deutsche Stück, das unter der Einwirkung Shakespeares entstanden ist. Nicht weniger bedeutsam als die Anknüpfung an den großen Briten, ist indes, daß Lessing sich mit seiner Dichtung wieder selbst so unmittelbar — identifizierte, sein eigenstes Ich einsetzte und darin wiederspiegelte, mit dem Selbsterlebten sein Eigenstes gab. Auch dies war eine Frucht seines Shakespeare-Studiums. In demselben Maße, als er sich diesem genähert hatte, ihm anhing und nachstrebte, nur um so tiefer hielt er Einkehr in sein Selbst, vertraute er der Natur; um so sicherer war er auf eigene Füße zu stehen gekommen.

„Ein Genie kann nur durch ein Genie geweckt werden.“ — War Lessing auch in seiner eigenen Vorstellung kein vollgültiger Dichter von Gottes

Gnaden, aus dem der Dichtung Quelle nur so hervorsprudelt, so war er sich doch bewußt, mittels schöpferischer Kritik, in Anlehnung an die besten Muster, etwas geschaffen zu haben, das dem Erzeugnis eines Dichters von Gottes Gnaden sehr nahe kam. Und sein Maßstab war dabei — der englische Dichterkönig selbst.

3. Der „Laokoon".

a) Der Ausdruck des Schmerzes bei den Griechen.

Indem Lessing in seinem „Laokoon" die bildenden Künste und die Poesie gegeneinander abgrenzt, zieht er auch die Bühnendichtung zum Vergleiche heran. Wenn der marmorne Laokoon in seinem schier übermenschlichen Schmerze so weit an sich hält, daß er nicht laut aufschreit (was übrigens, da er, dem Schlangenbiß in die Seite ausweichend, den Unterleib einzieht, schon infolge dieser Körperhaltung unmöglich wäre) und das Gesicht nicht entsprechend entstellt werde, so folgt daraus bekanntlich nach Lessing keineswegs, wie Winkelmann anzunehmen schien, daß der Grieche den lauten Aufschrei verpönte, vielmehr bezeugt nicht nur der Epiker Homer, sondern auch der Bühnendichter Sophokles genau das Gegenteil.

Läßt Sophokles doch selbst den verwundeten Herkules auf offener Bühne laut aufschreien. Wäre sein Laokoon auf uns gekommen, so würde, meint Lessing, zweifellos auch dieser dafür Zeugnis ablegen, daß selbst der Bühnendichter, der uns seine Gestalten leibhaftig vorführt, nicht, wie der bildende Künstler, im Ausdruck des Schmerzes an sich zu

halten brauchte. Dies beweist mehr als zur Genüge der Philoktet des Sophokles, in welchem ganze Szenen mit seinen Klagelauten ausgefüllt werden. Der Grieche, bemerkt Lessing sehr fein, ließ als Edelmensch, wenn es sich um körperlichen Schmerz handelte, der Natur ihren Lauf, weil er sich seelisch trotzdem in der Gewalt behielt. Der „Barbar" hingegen wird entweder, wie die alten Germanen, um seine Tapferkeit zu bezeugen, selbst den Todesstreich lautlos hinnehmen oder, wie Homer den Trojaner im Gegensatz zum Griechen kennzeichnet, sich im lauten Aufschrei, im Schmerzesrausch, gänzlich verlieren. Der Feldherr muß ihnen den Aufschrei ausdrücklich untersagen. Während die Griechen ihrem Schmerze um die Gefallenen, bei der Totenfeier, freien Lauf lassen dürfen, ohne daß ein Nachlassen ihrer Tapferkeit zu befürchten wäre. Wenn Sophokles seinen Philoktet so zwanglos laut jammern läßt, so hat er nichts unterlassen, um dem so maßlos Jammernden unser volles Mitgefühl zu sichern: der Giftpfeil, der den Philoktet in die Achillesferse getroffen, ist von einem Gotte abgeschnellt worden, hat ihn nicht im Kampfgewühl getroffen, sondern ist als Strafe über ihn verhängt worden. Zu dieser seiner Wehrlosigkeit als Mensch gegenüber den allmächtigen Göttern kommt seine Einsamkeit auf der Insel, auf die er wegen seines unerträglichen Jammerns ausgesetzt worden ist, kommt der Verlust seines Bogens, der ihn auch noch dem Hungertode auszusetzen droht. Wer wollte unter solchen Umständen dem Unseligen sein Herz verschließen, ihm Mitleid, grenzenloses Mitleid versagen? Zumal Philoktet bei allen seinen Martern in seiner Liebe gegen seine

Freunde und seinem Hasse gegen seine Feinde unwandelbar bleibt.

Mitleid, herzerschütterndes Mitleid zu erregen, aber ist, wie Lessing bei dieser Gelegenheit wieder betont, die einzige Absicht der tragischen Bühne. So müßten auch die Helden in der Bühnendichtung Gefühl zeigen, ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, Klopffechter im Kothurne könnten höchstens bewundert werden. Klopffechter benannt zu werden, verdienten alle Personen der sogen. Senecaschen Tragödien, die dereinst es auch ihm angetan hatten, und die er jetzt so radikal abweist. Die gladiatorischen Spiele, denen sich die Römer so leidenschaftlich hingaben, seien, meint er, die vornehmste Ursache gewesen, warum sie in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben seien. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesszene gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebensowenig können philoktetische Klagen weichlich machen. „Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes scheinet, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann."

Wenn gegen den Philoktet des Sophokles als Bühnenstück eingewendet wurde, daß der Schauspieler die Jammerlaute desselben nicht zum vollen Ausdruck bringen könne, wie es die Illusion erheische, so könnten wir uns von der Virtuosität des alten Griechen in diesen Dingen schwerlich eine zureichende Vorstellung machen.

Sehr beachtenswert ist, wie Lessing auch in seinem Laokoon ständig darauf bedacht bleibt, den klassizistischen Franzosen als Bühnendichtern aufzusagen. Voltaire bekommt gleich eingangs sein Teil, indem er den Simonides einen griechischen Voltaire heißt, der — offenbar als ein richtiger Voltaire — mehrfach Einfälle hatte, deren wahrer Teil so einleuchtend sei, daß man „das Unbestimmte und Falsche", welches ein solcher Voltairescher Einfall mit sich führt, übersehen zu müssen meint. Ein im Schmerze aufschreiender Herkules oder gar laut jammernder Philoktet sei allerdings auf einer französischen Bühne undenkbar. Auf dieser würde er beim ersten Aufschrei der Lächerlichkeit verfallen. Der Franzose Chateaubrun habe zwar einen Philoktet auf die Bühne gebracht, aber indem er ihn stumm klagen läßt, in Gesellschaft bringt und die Augen einer Schönen allmächtig macht. „O des Franzosen," ruft Lessing über dieses akademische, dem Anstand solcherweise Rechnung tragende Machwerk, „der keinen Verstand, dieses (was der Sophokleische Philoktet darstellt) zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat!"

Lessing hält es so entschieden mit den Engländern, daß er es besonders beklagt, daß auch ein solcher für den Sophokleischen Philoktet kein

Verständnis gezeigt hatte. Die Engländer zeigten sonst mehr Naturgefühl.

Leider zieht Lessing den Shakespeare in diesem Zusammenhange nicht an. Wie nahe hätte es ihm gelegen, auf König Lear und dessen Jammernacht zu kommen! Doch bleibt der große Brite in Lessings „Laokoon" nicht unerwähnt.

b) Die „Häßlichkeit" bei Shakespeare.

Auch in seinem „Laokoon" verweist Lessing auf Shakespeare als Vorbild; und dies zwar im Kapitel XXIII, wo er über Verwendung und Wirkung der Häßlichkeit in der Dichtkunst handelt. „Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich" — formuliert Lessing einen seiner Leitsätze. „Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern," fährt er fort, „als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare: Edmund, der Bastard des Grafen Gloster, im König Lear ist kein geringerer Bösewicht als Richard, Herzog von Gloceſter, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket als dieser? Die Antwort lautet: „Wenn ich den Bastard höre, so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloceſter, — so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte."

Zum Beleg hierfür führt Lessing den Monolog Edmunds an, in welchem er die Natur gegen die

Satzungen der menschlichen Gesellschaft ausspielt: (King Lear I, 2).

„Du, o Natur, bist meine Göttin, deinem
„Gesetz nur dien' ich. Warum sollt' ich mich
„Dem Bann der Satzung fügen und es dulden,
„Daß mich der Völker Aberwitz enterbt,
„Weil ich in zwölf, in vierzehn Stund' erschien
„Nach einem Bruder? — Warum Bastard, niedrig?
„Wenn meines Körpers Teile wohlgefügt,
„Mein Geist so selig, meine Form so echt ist,
„Wie bei dem Sprößling unsrer Dame Ehrsam?
„Warum brandmarkt die Welt uns dann mit niedrig?
„Mit Niedrigkeit? mit Bastard? niedrig, niedrig?

Und als Gegenstück hierzu die Worte Richards (Rich. III. I, 1):

„Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
„Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
„Ich, roh, entblößt von Liebesmajestät,
„Vor leicht sich dreh'nden Nymphen mich zu brüsten;
„Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
„Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
„Entstellt, verwahrlost — — — —
— — und zwar so lahm und ungeziemend,
„Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei;
„Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
„Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
„Als meinen Schatten in der Sonne spähn
„Und meine eigne Mißgestalt erörtern:
„Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
„Kann kürzen diese fein beredten Tage,
„Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden."

Die Heranziehung dieser beiden Stellen, um die Behauptung zu belegen, daß unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden könne, daß hingegen schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sei, ist nichts weniger als glücklich, indem bei Shakespeares Edmund von „körperlicher" Häßlichkeit nicht die Rede ist; Lessing sieht den teuflischen Bösewicht sogar in der Gestalt eines „Engels des Lichts"! Er betont denn auch nur die „seelische" Ähnlichkeit mit Richard, indem Edmund ebenso „teuflisch" sei, wie dieser. Lessing ist indes der Meinung, daß ein derartiger „Teufel", um zur vollen Wirksamkeit zu kommen, ein volles Maß von Schaudern und Entsetzen zu erwecken, auch körperlich entsprechend „häßlich" sein müsse. Nur weil Richard auch körperlich eine solche Ungestalt sei — errege er so sehr viel mehr Schaudern und Entsetzen als Edmund.

Es ließe sich eher das Gegenteil behaupten. Je „schöner" man sich Edmund vorstellt, desto entsetzlicher dürfte der Eindruck seiner seelischen Verkommenheit sein. Obgleich von der Natur bevorzugt, ein körperlich vollkommener Mensch, verleugnet er, infolge seines Unmuts ob der Vorurteile seiner Mitmenschen, die den Unehelichen gesellschaftlich nicht gelten lassen wollen, die Natur mit solchem Ingrimm, daß er Halbbruder und Vater mit auserlesenster Heimtücke und Grausamkeit bis in den Tod hinein verfolgt. Dabei ist er nur auf Genuß und Herrschsucht gerichtet. Seine Ausartung ist eine so hochgradige, daß keinerlei Mitleid mit ihm aufzukommen vermag. Der einzige „mildernde Umstand", den man ihm konzediert, ist das Vergehen seines Vaters, das ihn seines gesellschaftlichen Stan-

des verlustig gemacht hat. Was besagt dieser Umstand aber gegenüber der vollendeten Schurkerei seiner teuflischen Denkart und seiner Handlungsweise?

Wenn uns Richard in der Tat ganz anders „packt", so — weil er zunächst in ganz anderem Maße unser Mitgefühl weckt und ein weit höheres Interesse in uns erregt. Weit davon entfernt, uns durch seine körperliche Mißgestalt oder „Häßlichkeit" mit Schaudern und Entsetzen zu erfüllen, weckt diese, als eine Mitgift bei der Geburt, so gut wie beim Ödipus, unser — Mitleid. Während Edmund von Natur alles mitbekommen hat, das geeignet wäre, ihn über die Vorurteile und die Mißgunst seiner Mitmenschen hinwegzuheben, ist der beklagenswerte Richard von Natur so zugerichtet, daß nicht nur die Menschen sich von ihm entsetzt abwenden, sondern ihn sogar die — Hunde anbellen! Dies ist um so mehr dazu angetan, unser Mitleid zu erregen, wirkt um so tragischer, als dem im „Adlerhorst" Geborenen ein souveräner königlicher Geist innewohnt, Richard ein geborener Herrscher ist. Er ringt auch nicht nur nach der Krone, sondern hat einen grausam hingeschlachteten Vater zu rächen, den er selbst verführt hatte, die Hand nach der Krone auszustrecken. Seiner königlichen Natur entspricht endlich seine soldatische Tapferkeit, die ihm bis zum letzten Atemzuge innewohnt. Seine Untaten wurzeln in dem grausamen Geschick, welchem er von Geburt an verfallen ist und in dem furchtbaren Bruderkriege, den er selbst in seiner Ungeheuerlichkeit versinnbildlicht. Wenn bei irgendeinem Helden der Tragödie, so fällt der

größere Teil seiner Schuld auf die unglücklichen Gestirne, unter denen er zur Welt gekommen. Während wir uns von dem „teuflischen" Edmund, der nur infolge der Unehelichkeit seiner Geburt zu einem solchen Ungeheuer von Scheußlichkeit wird, mit Ekel abwenden, folgen wir Richard von Etappe zu Etappe mit steigendem Entsetzen, aber auch mit bis zum Schluß wachsender Spannung, können wir ihm im letzten Grunde unsere Teilnahme nicht versagen.

Lessing geht ebenso fehl, wenn er Edmund in Gestalt eines Engels des Lichts sieht, wie wenn er in Richard einen vollendeten Teufel zu erkennen meint. Shakespeare hat weder den Edmund mit körperlicher Schönheit bedacht, um die „Häßlichkeit" seiner Seele weniger fühlbar zu machen, noch den Richard zu einem körperlichen Scheusal gestempelt, um unser Entsetzen vor ihm zu steigern und den „Teufel" in ihm zu vollenden.

Und so deutet dieser Hinweis auf Shakespeare im Laokoon darauf hin, daß Lessing den großen Briten damals noch immer nicht in seiner ganzen Tiefe erfaßt hatte. Anstatt den Edmund in König Lear hätte er, um einen „Teufel" in körperlicher Schönheit bei Shakespeare nachzuweisen, besser dessen Jago, sowie, um auf Teufel von teuflischer Häßlichkeit zu weisen, — anstatt den Richard, die — Hexen in Macbeth angezogen. Richtig ist, daß die Volksphantasie, um das Entsetzen vor dem „Bösen" zu steigern, diesen auch körperlich zu einem Ungeheuer oder Scheusal zu machen liebt und einer häßlichen Seele gern einen häßlichen Leib gibt. Die gefährlicheren Teufel oder Teufelinnen aber sind gewiß die — schönen, die unmerkbar berücken und den

Arglosen in ihre Netze einfangen. Wenn Lessing daran Anstoß nahm, daß die Volksphantasie den Äsop als Fabeldichter sich klein und verwachsen vorstellt, so übersah er, daß Zwerge und Bucklige gemeinhin für die rechten Weisheitsschelme gelten, wie denn auch der Narr — als Weisheitsspender — wohl auch bei Shakespeare — meist als Zwerg und Mißgestalt zu denken ist. In bezug auf „Formen-Schönheit" und Unerläßlichkeit dieser erscheint Lessing als Kunstrichter überhaupt noch zu sehr in akademisch-klassizistischen Anschauungen befangen.

4. Die „Hamburgiſche Dramaturgie".

a) Das beſtehende deutſche Theater.

Den Dichter der „Minna von Barnhelm" zog, wie dereinſt den Leipziger Studenten mit ſeinem „Jungen Gelehrten", die Bühne mit magnetiſcher Gewalt wieder unmittelbar in ihre Kreiſe. Wie ſollte Leſſing ſich den Beſtrebungen entziehen, welche darauf gerichtet waren, eine würdige deutſche Nationalbühne ins Leben zu rufen? In Berlin ſelbſt war infolge des ſo ausgeſprochen einſeitigen franzöſiſchen Geſchmacks König Friedrichs nichts zu hoffen. In Wien, der Hauptſtadt des öſterreichiſchen Völkerkonglomerates, der Reſidenz der Römiſchen Apoſtoliſchen Majeſtät, in dem Lager jener Maria Thereſia, die auf die Vernichtung des proteſtantiſchen, deutſchnationalen Preußens aus war, war für eine deutſche Nationalbühne erſt recht kein Boden. Als indes in Hamburg, der deutſchen Handelsmetropole an der Elbemündung, ein ernſter Verſuch damit gemacht werden ſollte, war Leſſing alsbald zur Stelle und bereit, ſich für das gewagte Unternehmen rückhaltlos einzuſetzen. Noch im Rauſche des glücklichen Abſchluſſes und der erſten Bühnenerfolge ſeiner „Minna" gab er ſich wieder einmal der Täuſchung

hin, daß es ihm beschieden sein könne, ein ebenso fruchtbarer als gediegener Dramatiker zu werden. Hatte er doch seinen „Faust" und seine „Emilia" bereits halb fertig im Pulte und Entwürfe ohne Zahl im Kopfe. Während des Jahres, das er der Hamburger Bühne widmete, ist es jedoch in bezug auf Bühnendichtung bei seiner „Minna" geblieben. Dafür haben wir in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" sein klassisches Vermächtnis erhalten als Theaterkritiker und theoretischer Dramatiker.

Wenn indes nicht Lessing selbst für würdige deutsche Bühnendichtungen sorgte, wo sollten diese damals herkommen? Man begann mit der Aufführung von „Olint und Sophronia", eines hinterlassenen Trauerspiels des mit 26 Jahren verstorbenen Cronegk, eines „christlichen" Schauspiels, nach dem Vorbilde Tassos, des Dichters des „Befreiten Jerusalem". Man opferte damit nur den Manen des zu früh Verstorbenen, auf Grund nicht sowohl seines Dichterwerkes als der Erwartungen, die seine Freunde von ihm gehegt hatten. Cronegk hatte die fragliche Dichtung, der Lessing blutwenig nachzurühmen vermochte, sogar unvollendet hinterlassen: ein Teil des vierten Aktes und der ganze fünfte waren das Machwerk eines noch weniger Berufenen. Lessing verwarf das Cronegksche Drama als „christliche" Tragödie, mit ihrem überspannten heroischen und religiösen Pathos von Grund aus. Was Tasso in seinem Epos so „wunderbar und himmlisch" zum Ausdruck gebracht habe, eigne sich nicht für eine Bühnendichtung. Das christliche Martyrium mit seiner Selbstentäußerung wirke von der Bühne herab nicht tragisch, packend und erhebend. Im Zeitalter der

Aufklärung solle man die Bühne mit solcher religiösen Phantastik verschonen, vollends, wenn diese so verschwommen sei und einen solchen historischen Wirrsinn darstelle, wie im Cronegkschen Stück.

Auch als man es mit einer profanen historischen Tragödie großen Stiles, mit „Richard III.“ von Weiß versuchte, vermochte Lessing nur sehr bedingt Beifall zu zollen. Es sei das Stück unstreitig eines der „beträchtlichsten“ deutschen Originalstücke, reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigten, daß die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden, nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, hätte sich Weiß diese Kräfte nur selbst zugetraut! Daß Weiß, wie er in einem Vorwort versicherte, Shakespeares „Richard III.“ erst zur Hand genommen habe, nachdem er seine eigene Dichtung fertig hatte und ihn auch dann nicht als Spiegel benutzt habe, um sein eigenes Werk daran zu prüfen und zu verbessern, sei unverzeihlich. Wenn sich Weiß darauf zugute tat, daß man ihm wenigstens zugestehen müsse, kein Plagium begangen zu haben, mit dem Zusatz: „vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen“ — so hatte er hierdurch erst recht Lessingen zum Widerspruch gereizt. „Vorausgesetzt, daß man ein Plagium an Shakespeare begehen kann!“ hallte es in dem Dichter der „Minna von Barnhelm“ wieder. Vom großen Briten könne man wie vom Homer sagen, daß man dem Herkules eher seine Keule abringen könne, als ihm einen Vers. Auf die geringste von seinen Schönheiten sei ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zurufe: „Ich bin Shakespeares!“ „Und wehe der fremden Schön-

heit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen! — Shakespeare will *studiert*, nicht *geplündert* sein."

„Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare", fährt Lessing fort, „keine einzige Szene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiß *so* hätte brauchen können, wie sie dort ist." Der Nachdruck liegt offenbar auf dem „*so*". Wie man zu Shakespeare in die Schule gehen und nicht nur einzelne Züge aus seinen Meisterwerken nutzen könne, um sein eigenes Werk zu fördern, wußte der Dichter der „Minna" am besten. Wenn es Weiß ihm nachtun wollte, so mußte er allerdings damit beginnen, den französischen Vorbildern aufzusagen. Sein „Richard" aber war nach Lessings Meinung noch zu sehr nach französischem Zuschnitt. „Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespeare," setzt Lessing unbarmherzig Weiß zu, „sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dies verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks, ungefähr wie ein weitläufiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß?" Ebenso würden aus einzelnen Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen und aus einzelnen Szenen ganze Aufzüge werden müssen. „Denn wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht nur einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen."

Das war offenbar nicht nur auf Weiß und seine französischen Vorbilder gemünzt, Lessing dachte dabei unverkennbar auch daran, wie er es selber gemacht hatte. Er fährt daher fort: „Tut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein, die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht, und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteigt." Wie recht Lessing hiermit hatte, wie er seine Kritiker richtig einschätzte, beweist der Umstand, daß in der Tat erst Otto Ludwig, der Dichter und Kritiker in einer Person, hinter sein Geheimnis zu kommen begonnen hat, indem er im „Faden" seiner Minna den „Flocken" aus Shakespeares „Kaufmann" erkannte und daß selbst dieser „Verrat" des Meisters den geistvollsten Kunstkritikern die Augen nicht geöffnet hat.

Weißens „Richard" war nach Lessing ein vollendetes Ungeheuer eines Unmenschen, der statt „Mitleid und Furcht", wie es Aristoteles will, nur Schrecken und Abscheu errege und Jammer über den Jammer seiner unschuldigen, hilflosen Opfer. Lessing vermißte zudem das sichtbare Walten der Nemesis oder göttlichen Gerechtigkeit. Obgleich Weiß die Seelenqual des Wüterichs, die Hölle in seiner Brust, ahnen läßt, so weiß er sich doch mit der göttlichen Gerechtigkeit nicht abzufinden. Lessing war unter dem Eindruck, daß die einzige Strafe oder Sühne, die Weiß seinem gekrönten Ungeheuer zumesse, — der

Soldatentod in der Schlacht auf dem Felde der Ehre sei. Und dies empörte ihn in seinem Innersten.

Nicht genug zu beklagen ist, daß Lessing bei dieser Gelegenheit sein Urteil über Shakespeares Richard nicht näher ausgeführt hat. Betont er doch nur dessen „Größe" im Gegensatz zu dem Weißschen Zwerggeschöpf. Sollte er nicht eine gewisse Verlegenheit gespürt haben, den Shakespeareschen Richard unter die Formel des Aristoteles, wie er sie verstand, zu rubrizieren und derart mit der altgriechischen Tragödie, die ihm immer Erstes und Letztes blieb, in Einklang zu setzen? Weiß selbst erachtete dieses für unmöglich. Schreibt er doch in seiner Vorrede zu Eduard III.: „Ich für meine Person freue mich der schönen Natur und der scheinbaren Wildnis eines englischen Gartens ebensosehr, als wenn ich sie unter der Kunst, wenn sie nur nicht durch eine ekle Symmetrie ganz unterdrücket wird, in einem Garten von Versailles und Marly erblicke; so wie ich mich auch nicht überwinden kann, deswegen den Aristoteles für einen Dummkopf zu halten, weil seine, gewiß aus der Natur des Menschen tief hergeholten und weisen Regeln gerade nicht auf die unsterblichen Werke eines Shakespeares passen."

Daß das Genie, selbst gesetzgeberisch, allen hergebrachten Schranken menschlichen Vorurteils zum Trotze über den herrschenden Vorstellungskreis hinaus völlig Neues und doch Einwandfreies zu schaffen vermöge, darüber war sich Lessing allerdings klar. So hatte in seiner Vorstellung Diderot mit seinem „Hausvater" eine neue Gattung von Drama geschaffen: das „ernste" Lustspiel ohne Zusatz von

Komik, wie bis dahin ein solches für unmöglich gehalten worden war. Hatte doch Aristoteles selbst seine Regeln nur aus den vorhandenen griechischen Bühnenwerken abgeleitet! Für ein frei waltendes, urwüchsiges Genie galt selbstverständlich für Lessing, so gut wie für Weiß, der englische Dichterkönig.

Noch weniger als die vorhandenen deutschen Trauerspiele vermochten Lessing die vorhandenen deutschen Lustspiele zu befriedigen. Die den Gellertschen zugrunde liegende tugendhafte Gesinnung und Lebensweisheit, das „Gemütvoll-Behagliche" in ihnen, war ihm sympathisch, doch waren sie ihm zu altväterisch und kleinlich, als daß auf diesem mageren Boden etwas Lebenskräftiges hätte ersprießen können. Das beste vorhandene deutsche Lustspiel war ihm die „Stumme Schönheit" von Schlegel. Wie bescheiden aber war dabei der Maßstab! Wir Deutsche, meint denn auch Lessing, hätten vor anderen, insbesondere vor den Franzosen, voraus, daß wir wenigstens einsähen und es freimütig bekennten, noch kein vollendetes Theater zu besitzen. Ein solches anzubahnen, zugleich dem Dichter und dem Publikum die Direktive zu geben, eben hierzu sollte Lessings Dramaturgie mit ihrer vernichtenden Kritik dienen.

b) Endgültige Abfertigung Voltaires.

Mit der vorhandenen deutschen Bühnendichtung war es nichts. An die Engländer, gar an Shakespeare selbst, wagten die Hamburger Neuerer sich nicht heran, wohl weil die französische Geschmacksrichtung beim Publikum noch zu stark überwog. Und

so blieben für das erforderliche Repertoire schließlich nur jene Franzosen übrig, denen eine von ihrem Vorbilde befreite, deutsche Nationaldichtung entgegenzusetzen, Lessings ganzes Sinnen und Trachten erfüllte! Voltaires „Semiramis", „Zaïre", „Merope" wurden die Hamburger Glanznummern. Um so unerbittlicher ging Lessing mit ihnen ins Gericht.

Auch Voltaire war zu Shakespeare in die Schule gegangen. Als er Ende der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts, als Flüchtling, in London weilte, beherrschte dieser bereits seine heimatliche Bühne als ihr wahrer König. Wie sehr die gewaltigen Stücke, die sich so gar nicht in die französischen Regeln, unter die höfische Allonge-Perücke bringen ließen, ihn auch befremdeten und abstießen, er konnte sich ihrer packenden Bühnenwirkung nicht erwehren. Wie der „Franzose der Franzosen" überhaupt erst durch seinen englischen Aufenthalt zu einem Neuerer, zum „Aufklärer" geworden ist, er die Weltanschauung seines Descartes gegen diejenige Newtons und Lockes eintauschte, so wird er in Anknüpfung an Shakespeare das französische Theater umzugestalten, zu erweitern und zu vertiefen sich vorsetzen.

a) Voltaires „Zaïre". (Othello.)

Gleich mit seiner „Zaïre", die bereits am 13. August 1732 zur Aufführung kommt, steuert Voltaire in die anglikanisierende Richtung. Als feinst kultivierter Franzose wollte er, mittelst eigener Meisterwerke, auf die englische Bühnendichtung einwirken, um sie, wie es Addison schon versucht hatte, von ihren Roheiten und ihrem Mangel an Einfach-

heit abzubringen. Er widmet daher seine „Zaïre" einem Engländer, und zwar einem englischen Kaufmanne, der noch Gesandter in Konstantinopel werden sollte, als einem Typus, welcher dazu angetan war, vor Augen zu stellen, wieviel vorurteilsfreier die Engländer seien, als die Franzosen, welche mit höfischem und junkerlichem Hochmut auf den Kaufmannsstand herabblickten. „Sie sind ein Engländer, mein lieber Freund, und ich bin in Frankreich geboren; indes die, welche die Künste lieben, sind alle — Mitbürger." Und so sei es, wenn er als Franzose sein Bühnenstück einem Engländer widme, als wenn dereinst ein Bürger von Ephesus oder Athen sein Werk einem Griechen irgendeiner andern Stadt widmete. Der Umgang mit einem freien Geiste erkühne auch ihn. Sein Feuer entzünde sich an seinem Lichte.

Daß Voltaire hierbei, als Dramatiker, weniger an seinen Freund, den aufgeklärten Kaufmann, denkt, als an sein dichterisches Vorbild, an den englischen Dichterkönig selbst, den er aber nicht nennt, erhellt deutlich genug daraus, daß er es machen will, wie es Virgil mit Homer gehalten hat, der, ihm nachfolgend, zu seinem Nacheiferer (émule) ward, ohne sein Plagiator zu werden. Wenn seine „Zaïre" Erfolge erzielt habe (sie ist über ein halbes Jahrhundert hindurch mit immer erneuter Begeisterung zur Aufführung gekommen) so verdanke sie dies dem Umstande, daß er die Klugheit gehabt habe, in dieser über Liebe zu sprechen, so zärtlich, als ihm dies nur möglich gewesen (à la prudence que j'ai eue de parler d'amour le plus tendrement, qu'il m'a été possible). Liebe würdig und

natürlich sprechen zu lassen, verstünden überhaupt nur die Franzosen. Diese selbst hätten es erst in den Tagen gelernt, da Anna von Österreich ihre Königin geworden war. Die Engländer seien erst zur Zeit Karls II., der zurückgekehrten Stuarts, welche sich die französische Sitte angeeignet hatten, in ähnliche Lage gekommen. Noch aber wirke die Herbigkeit und Roheit der Sitten, wie sie sich im langen Religions- und Bürgerkriege entwickelt hatten, nach. „Die Dichter konnten demnach in keinem Lande, auch nicht bei den Engländern, (sondern nur bei den Franzosen) wissen, wie Wohlgesittete (des honnêtes gens) die Liebe behandeln." Nur das Erforderliche sagen und dieses, wie es sich schickt, sei die Kunst, in der es die Franzosen, wenn man ihn selber ausnehme, zu höherer Vollendung gebracht hätten, als die Schriftsteller irgendeines anderen Landes. Die Engländer böten ihnen dafür größere und nützlichere Dinge. Man denke nur an Newtons Farbenlehre und Gravitationsgesetz! Die Franzosen hätten in bezug auf das menschliche Herz so glückliche Experimente gemacht, wie die Engländer auf dem Gebiete der Physik. „Die Kunst, zu gefallen, scheint die Kunst der Franzosen zu sein," schließt Voltaire seine Epistel an den englischen Kaufmann und Gesandten Falkner, „dagegen die Kunst, zu denken, die Ihre. Glücklich, mein Herr, wer, wie Sie, beide vereinigt."

Und so sollte Voltaires „Zaïre" vor allem durch die Zärtlichkeit und den vollendeten Ausdruck der Liebe hervorleuchten, bezaubern. Wenn nur Voltaire nicht diese seine Absicht gleich in der Wurzel, durchkreuzt hätte, dadurch, daß er die Glaubensfrage geradezu zum Brennpunkt der ganzen Hand-

lung machte! Die so anmutige, liebenswerte und liebebedürftige Zaïre ist eine Christin, die als kleines Kind in die Gefangenschaft des mohammedanischen Großherrn in Jerusalem, des Sultans Orosmane geraten, als Sklavin in dessen Serail aufgewachsen ist. Da Orosmane, in Liebesleidenschaft für sie entbrannt, sie zu seiner Gemahlin machen will, die den Thron mit ihm teilen soll, bringt er sie in eine tragische Lage. Sie weiß zwar, dank ihrer christlichen Wärterin Fatima, daß sie dereinst die christliche Taufe empfangen hat. Ein in Edelsteinen gefaßtes Kreuz, das ihr bei der Taufe umgehängt worden, dient dafür als ein handgreiflicher Beweis. Allein sie ist von Mohammedanern umgeben, als Mohammedanerin aufgewachsen und fühlt sich daher zu Orosmane in keinem Glaubensgegensatz. Da der Allmächtige auch noch der Haremswirtschaft entsagen und sie als vollgültige Gattin sich zur Seite setzen will, sie von seiner Liebe überzeugt ist, warum soll sie sich einem solchen Glücke widersetzen? Zaïre aber hat noch einen Bruder. Auch dieser ist ein Gefangener des Sultans. Orosmane aber hat ihn, in Bewunderung seiner Tapferkeit, in die Heimat, nach Frankreich, entlassen, damit er das Lösegeld für sich, zehn andere französische Ritter, für Fatima und Zaïre selbst aufbringe. Er hat seinen ganzen Besitz zu Geld gemacht und ist zur Stelle. Orosmane soll seinerseits sein Wort einlösen und Zaïre mit heimziehen lassen. Alles, nur nicht dies! Neristan, der sich erbietet, für seine Person in der Gefangenschaft zu bleiben, soll auch ohne Lösegeld für sich selbst nach Frankreich zurückdürfen und statt der ausgelösten zehn Ritter ihrer hundert mitnehmen dürfen, nur

Zaïre muß zurückbleiben. Neristan würde die Schwester schon drangeben, es gilt jedoch, die Christin retten! Da Zaïre selbst sich keineswegs als Christin fühlt, muß ihr alter Vater, Lusignan, herbei und in die Handlung eingreifen. Mit ausgestrecktem Arm weist er auf das Grab des Heilandes und hält ihr vor, wie sie durch die Taufe unlösbar an Christus gebunden sei. Hierdurch bringt er ihr Gemüt so in Verwirrung, daß sie im entscheidenden Augenblick, als sie Orosmane zur Moschee (!) an den Altar (!) führen will, sich dem Sultan und Liebhaber — versagt und in den Serail zurückflüchtet. Indem Neristan sich nächtlicherweile in diesen hineinschleicht, um ihre Flucht mit ihr zu verabreden, kommt Orosmane dazu. Er weiß nichts von dem Glaubenskampfe in der Brust der Zaïre und ahnt nicht, daß sie die Schwester von Neristan ist. Er weiß nicht anders, als daß der junge Neristan, als sein Rival in der Liebe, sie entführen kommt. Von Liebesraserei und Eifersucht fortgerissen, stößt er der Ahnungslosen den tödlichen Dolch selbst ins Herz. Nachdem sich das „Mißverständnis" gelöst, Orosmane seinen Irrtum erkannt hat und damit die Unschuld der Zaïre, stößt er sich, seine Liebe zu ihr noch einmal beteuernd, den blutigen Stahl selbst in die Brust, nicht ohne zuvor in seiner Großmut Neristan die Freiheit geschenkt zu haben.

Durch seinen freiwilligen Tod über der Leiche der schönen Zaïre hat Sultan Orosmane allerdings die Heißglut seiner Liebesleidenschaft greifbar genug bekundet. Ob er, wenn ihm Zaïre zu Willen gewesen wäre, sie tatsächlich zur Gattin und Herrscherin erhoben hätte, ihr die Gattentreue gehalten und auf seinen

Harem verzichtet hätte, ist eine andere Frage. Soweit wie er hätte es unter gegebenen Umständen so mancher mohammedanische Großherr bringen können. Über die großherrliche sultanische Willkür ist er nicht hinausgekommen. Wir müssen zwar an die Glut, die Leidenschaft seiner Liebe glauben. Aber auch an ihre Lauterkeit und Erhabenheit? Vollends die Liebe der armen Zaïre! Wir wissen nur, daß sie sich von Orosmane geliebt wähnt. Dies genügt ihr. Von irgendeiner Seelenverwandtschaft oder gar dem Austausch der Seelen ist keine Rede. Und so genügt der Umstand, daß Zaïre nachträglich an ihre christliche Taufe erinnert und von ihrem alten Vater, den sie bis dahin gar nicht gekannt hat, als „Christin“ ins Verhör genommen wird, sie umzustimmen und vor Orosmane die Flucht ergreifen zu lassen. Wo bleibt da die Naturgewalt der Gattenliebe?

Zu diesem psychologischen Manko kommt die hohle Rhetorik, die Phraseologie, wie sie die Deklamation und der gereimte Alexandriner, die höfisch-akademische Etikette und Toilette der französischen Bühnendichtung aus dem Zeitalter Ludwig XIV., des Sonnenkönigs, im Gefolge hatte. In den Augen Voltaires ihr einzigartiger Vorzug.

Wie mußte sich der Dichter der „Minna“, der Jünger Shakespeares, beim Lesen und bei der Aufführung eines solchen französischen „Musterstückes“ aufbäumen! Wie einem Lessing angesichts der ruhmredigen Vorworte und Dedikationsschreiben des Eitelsten des eitelsten Volkes die Galle überfließen! Wir erinnern uns, wie er der Zaïre des Voltaire, dessen Liebestragödie, des großen Briten Romeo und Julia entgegenhält. Wie er in dem Voltaireschen

Drama überhaupt keine urwüchsige Liebe, vielmehr nur — „Galanterie" zu erkennen vermochte, wie er Voltairen nicht mehr Fähigkeit und Kenntnis wahrer Liebe, in ihrer Naturgewalt, mit ihren dämonischen Leidenschaften, zumaß, als dem ersten besten Kanzelisten Einsicht in die Staatsgeschäfte, mit denen er nur als mechanischer Schreibgehilfe in Kontakt kommt. Lessing hätte den Nagel wohl noch besser auf den Kopf getroffen, wenn er sich darauf besonnen hätte, daß das Weltkind, der französische „Kavalier" und Höfling Voltaire, der Jesuitenzögling, den Jesuiten nie ganz hat ausziehen können. Wie seine „Merope", so wird auch seine „Zaïre" den vollen Beifall der Jesuiten finden. In seiner Zaïre scheint Voltaire es geradezu auf diesen Beifall angelegt zu haben. Wozu sonst die ganze echt jesuitische Bekehrungsgeschichte? Triumphiert nicht der „Glaube" über die Liebe? Ist das nicht geradezu der springende Punkt des ganzen Dramas? Wenn eines, so ist dieses nach jesuitischem Rezepte gefertigt. Wer aber wollte beim Ignaz von Loyola und seinen Jüngern in die Schule gehen, in ihrem Beichtspiegel nachschlagen, um — Wesen und Tragweite der Gattenliebe zu ergründen?

Lessing hatte natürlich sofort heraus, daß Voltairen bei der Ausgestaltung seiner „Zaïre", die, wie er ausdrücklich bemerkt, fast ganz freie Erfindung von ihm sein sollte, Shakespeares „Othello" vorgeschwebt hatte. Wie dieser, entbrennt Sultan Orosmane für eine fremdartige Schöne, um sie, da er die Unschuldige für treulos hält, eigenhändig umzubringen, und da er ihre Unschuld erkennt, sich über ihrer Leiche selbst das Leben zu nehmen. Dem ober-

flächlichen Franzosen genügten offenbar diese äußeren Umstände, um ihn wähnen zu lassen, daß er dem großen Briten das Geheimnis der gewaltigen Wirkung seines „Mohren" abgelauscht habe. Wie anders hatte dies Lessing sogar in seinem „Lustspiel" bei Gestaltung seines Tellheim verstanden! „Der eifersüchtige Orosmane spielt," führt Lessing aus, „gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur." Von der Wesenart und dem Ausdruck der Eifersucht lerne man aus Voltaires „Zaïre" so wenig, wie von der Liebe selbst. In der Tat sind Liebesleidenschaft und die aus dieser entspringende Eifersucht nicht zu trennen. Wer als Dichter die eine nicht zum vollen Ausdruck zu bringen weiß, wird es auch mit der andern schwerlich können.

Daß Voltaire mit seiner „Zaïre" in die Fußtapfen von Shakespeares „Othello" getreten war, hatte übrigens schon der Engländer Cibber erkannt und epigrammatisch zum Ausdruck gebracht. Durch englische Vorbilder hätte Voltaires Muse, ihrem eigenen Geständnis nach, sich über sich selbst hinaus beegeistert: des rasenden Othello Wut hob des Franzosen Stil, er entriß den Brander ihm, der seiner Tragödie, der Zaïre, Scheiterhaufen in Flammen setzte.

„From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile".

Das war, Lessings Meinung nach, zuviel gesagt. „Ich hätte," setzt er Cibber entgegen, „gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen;

und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmet. Wir hören in dem Orismane einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche Tat eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständige Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden." —

Es war nicht anders. Rückt man Voltaires Zaïre an Shakespeares Othello heran — wie gekünstelt, leer, nichtssagend, leblos erscheint sie da! Wie ein Häuflein Heu auf einer blumenstrotzenden Wiese. Was Lessing gelegentlich von Weißes Richard III., von dem Ärmel am Kleide des Riesen bemerkte, aus dem man, wenn man ihn nutzen wolle, für den Zwerg einen ganzen Rock machen müsse, ist, wenn auf einen, auf Voltaire und seine „Zaïre" gemünzt. Der eitle Franzose hat von dem großen Briten nur einen Lappen geborgt, wähnend sich darin schöner zu präsentieren, als wenn er aus dem Stoffe ein ganzes Kleid anhätte. Das „Englische" an seiner Zaïre, das er selbst als solches ankündigte, war: daß er es gewagt hatte, die religiöse Frage (wenn auch nur als „Jesuit"!) anzuschneiden und, wenn auch nur im entlegenen Zeitalter der Kreuzzüge, leibhaftige Franzosen auf die Bühne zu bringen und sogar einen französischen König zu nennen. Eine solche Dreistigkeit schien dem Jesuitenzögling und Höfling bürgerlicher Abkunft bereits der Gipfelpunkt seines kühnen Wagnisses. Sonst hat er sich so streng als möglich an die hergebrachten Schulregeln gehalten.

β) Voltaires „Merope".

Voltaires „Merope" forderte, dem Stoffe nach, nicht sowohl den Maßstab Shakespeares, als den der alten Griechen heraus. Mit diesen wollte Lessing die Franzosen, die sich einredeten, ihnen am nächsten zu kommen, vollends jenen Voltaire, der seinen Parisern selbst vor den Athenern den Vorzug gab, womöglich noch wirksamer aus dem Felde schlagen. Mit seiner „Merope" war Voltaire nicht einmal auf die alten Griechen zurückgegangen. Ihm hatte vielmehr der glänzende Erfolg der „Merope" des Italieners Maffei den Schlaf geraubt. Er hatte zunächst daran gedacht, diese einfach ins Französische zu übertragen. Er fand indes bei Maffei weit mehr naiven Naturalismus, als dies ein französisches Publikum und auch sein eigener Geschmack erträglich befunden hätte. Er beschloß infolgedessen, das Maffeische Drama auf seine Weise umzuschmelzen und in die französische Formel zu bringen. Auch so noch kam mehr Natur und Einfachheit herein, als die hergebrachte Hofpoesie sonst bot. Und so bedeutete diese Voltairesche „Merope" für die französische Bühnendichtung immerhin eine Neuerung, ein größeres Maß von Freiheit und Naturwahrheit.

Lessing aber weist Voltairen zunächst nach, daß sein Drama nur eine Kopie des Maffeischen sei. Voltaire habe die Mängel des italienischen Stückes mit übernommen und dazu noch eigene hinzugefügt, indem seine Verbesserungen nur so viele Verwässerungen seien. Schon der Abstand zwischen dem Dichterwerke des Italieners von der altgriechischen dramatischen Fabel der „Merope" sei ein unermeß-

licher. Die Merope des Euripides, die, wie kaum ein anderes altgriechisches Drama, die Griechen selbst gepackt und bewältigt zu haben scheint, ist nur in einzelnen Bruchstücken, Sentenzen, auf uns gekommen. Lessing meinte indes, wohl mit Recht, daß die Fabel der Tragödie des Euripides indirekt, (durch Hyginus) erhalten sei. Danach bestand das Tragische derselben zunächst in den unauflöslichen Seelenqualen der Merope, welche gezwungen worden war, den Mörder ihres Gatten zu ehelichen und die Herrschaft mit ihm zu teilen. Auf Kosten ihres eigenen Sohnes. Dieser wächst sich zur Hauptfigur der Tragödie aus, indem er, verstellt und unerkannt, herbeikommt und den Gatten seiner Mutter, den Mörder seines Vaters und Usurpator des Thrones, mit eigener Hand erschlägt. Eine Situation, die sich in den kleinen griechischen Gemeinwesen nur zu leicht einstellen konnte. Und so forderte sowohl Merope als Gattin und Mutter, wie der so schwer heimgesuchte Sohn, eine Art Orestes oder Hamlet, die höchste Teilnahme heraus. Maffei hatte das Interesse überwiegend auf die Mutter konzentriert, die, im Wahne den Mörder ihres Sohnes zu treffen, diesen selbst im Schlafe, mit dem Beile, eigenhändig erschlagen hätte, wäre ihr nicht der Pflegevater noch eben rechtzeitig in den Arm gefallen. Von ihm erfährt sie, daß der unbekannte Schlummernde nicht der Mörder ihres Sohnes sei, vielmehr ihr so geliebter und herbeigesehnter Sohn selbst! Maffei aber hatte trotzdem durch allerhand Komplikationen und Nebenhandlungen das Tragische der Fabel nur zu sehr abgeschwächt.

Voltairen aber weist Lessing nach, daß er, statt auf die altgriechische Fabel zurückzugehen, diese igno-

riert und Maffeis Abschwächungen einfach übernommen und ihnen noch eigene hinzugefügt habe! Dies brachte Lessingen um so mehr auf, als Voltaire sich vom Jesuitenpater de Tournemine feierlich hatte bezeugen lassen, daß er das verlorene Stück des Euripides, den Aristoteles den tragischsten unter den griechischen Tragikern nennt, glücklich ersetzt und an künstlerischer Vollendung womöglich noch überboten habe.

Lessing hätte noch weit strenger mit Voltaire ins Gericht gehen können. Seine „Merope“ trägt all die Unnatur, das Ungereimte, nur auf theatralischen Effekt Berechnete, was Voltaire selbst als das „Opernhafte“ brandmarkt, nur zu deutlich an der Stirn. Seine Personen sind durchweg keine wirklichen Menschen, die uns in ihrer Leibhaftigkeit lebenswahr vor Augen gestellt werden; es sind Marionetten, reine Drahtpuppen, die sich gebärden und sprechen müssen, wie es die vertrackte Situation erfordert, in die er sie bringt. Dabei ist er, wie das Lessing mit ganzem Nachdruck rügt, ständig auf — Überraschung bedacht, wodurch die Rührung ertötet wird. Dies in diametralem Gegensatz zu den alten Griechen, welche dem Bühnenstücke sogar einen Prolog vorausschickten, in welchem das Vorzuführende vorweggenommen wurde. Wenn Voltaire sich hierüber als über eine barbarische Kinderei aufhält und dadurch die Teilnahme am Drama selbst im Keime erstickt wähnt, so beweise er damit nur, daß er gar nicht weiß, worauf das tragische Mitleid beruht. Als würden Furcht und Mitleid, im Sinne des Aristoteles, durch Überraschungen erregt! Statt auf die Reinigung dieser Leidenschaften habe es aber

Voltaire auf Staunen und Schrecken angelegt. Und der so Selbstbewußte wähnte, mit seiner „Merope" die alten Griechen, Euripides selbst in Schatten gestellt zu haben!

γ) Voltaires „Semiramis".

(Das „Hamlet-Gespenst".)

Die vernichtendste Handhabe für Lessings Kritik an der Hand Shakespeares aber bot Voltaire mit seiner „Semiramis". Hatte der Franzose mit seiner „Zaïre" sich den Engländern genähert und sogar beim englischen Dichterkönige ein Anlehen aufgenommen, so hatte er doch vermieden, Shakespeare auch nur zu nennen. In der Abhandlung über die Tragödie (Dissertation sur la tragédie), die er seiner „Semiramis" vorausgeschickt, rückt er dem großen Briten direkt auf den Leib. In seiner „Semiramis" soll zwar, ähnlich wie im Shakespeareschen „Hamlet", der „Geist" des ermordeten Gatten und Vaters, der Geist des Ninus, erscheinen und zur Vermeidung einer blutschänderischen Ehe zur Rache aufrufen. Allein eben dieser Umstand, wie er sich noch nie auf der französischen Bühne ereignet hatte, bedurfte der Rechtfertigung. Wohl erscheine, führt Voltaire aus, in den „Persern" des Aschylus der Geist des Darius, allein nur, um das Unglück zu verkünden, das über seine Familie kommen werde. Der Geist des Vater Hamlet bei Shakespeare übe eine ganz anders bewältigende Wirkung, indem er nach Rache verlangt und geheime Verbrechen aufdeckt. Dieses Shakespearesche Gespenst sei daher weder unnötig noch werde es gewaltsam herbei-

geführt; es diene dazu, zu überzeugen, daß es eine unsichtbare Macht gibt, welche Herr der Natur sei. „Die Menschen, welche allesamt einen Fond von Gerechtigkeit im Herzen haben, wünschen natürlich, daß der Himmel die Unschuld räche. Man nimmt mit Befriedigung wahr, und das zu allen Zeiten und in allen Ländern, daß ein höchstes Wesen sich damit befaßt, die Verbrechen derjenigen zu strafen, welche die Menschen nicht zur Rechenschaft zu ziehen vermögen; es ist das ein Trost für den Schwachen, sowie ein Zaum für den Verbrecher in der Macht.“ Auch die römischen Philosophen, zur Kaiserzeit, glaubten nicht an Gespenster und doch ruft der junge Pompeius zu Pharsalus einen Geist auf. Auch die Engländer glaubten gewiß nicht mehr, als die Römer, an Gespenster, und doch sähen sie täglich mit Vergnügen (avec plaisir) in der Hamlet-Tragödie das Gespenst erscheinen.

Mit diesem seinem Plaidoyer hatte Voltaire (der „Kühne“ vermochte nicht „vorsichtig“ genug zu Werke zu gehen!) zunächst den Einwänden der Kirchen-Christen, besonders auch seiner lieben Jesuiten, vorgebeugt: war sein Gespenst in der „Semiramis“ doch nichts, als was nach den Kirchensatzungen möglich und sogar geboten erschien. Auch den „Philosophen“, den Jüngern der Aufklärung, die unter seiner eigenen Führung gegen den Aberglauben Sturm liefen, war mit dem Hinweis auf die römischen Philosophen und die nicht weniger ungläubigen Engländer der Mund gestopft. Die Hauptschwierigkeit bestand darin, die Erscheinung des Gespenstes bei den Theaterkritikern durchzubringen. Hierzu diente der Hinweis auf das Gespenst in

Shakespeares „Hamlet", dessen gewaltiger Bühneneffekt nicht in Frage gestellt werden konnte.

Danach hätte Voltaire zur Fahne des großen Briten geschworen? Das wäre in seinen eigenen Augen von allen Ketzereien weitaus die unverzeihlichste gewesen! Entlehnte er ihm auch sein Gespenst, so war er deswegen doch so weit wie nur je davon entfernt, seine Bühnendichtung als mustergültig anzuerkennen, oder nur annehmbar, erträglich zu finden. „Ich bin," heißt es daher gleich eingangs, „gewiß weit genug davon entfernt, die ganze Hamlet-Tragödie zu rechtfertigen; es ist ein grobes und barbarisches Stück, das in Frankreich und Italien nicht von dem niedrigsten Pöbel ertragen werden würde. Hamlet wird darin im zweiten Akte wahnsinnig, und seine Geliebte im dritten; der Prinz tötet den Vater seiner Geliebten, indem er vorgibt, eine Ratte zu töten, und die Heldin stürzt sich in den Fluß. Man gräbt ihr Grab auf der Bühne; die Totengräber geben Quodlibets zum besten, ihrer würdig, indem sie in ihren Händen Totenschädel halten; Prinz Hamlet antwortet auf ihre abscheulichen Grobheiten mit nicht weniger widerlichen Narreteien. Währenddem erobert einer der Schauspieler Polen. Hamlet, seine Mutter und sein Stiefvater trinken zusammen auf der Bühne; man singt bei Tisch, man streitet sich daselbst, man schlägt sich, man tötet sich; man sollte meinen, daß dieses Werk die Frucht der Einbildung eines trunkenen Wilden sei."

Wer wollte nach dieser Analyse des Shakespeareschen Hamlet noch zweifeln, daß Voltaire über das Stück im ganzen und im einzelnen den Stab breche? Indes — trotz alledem und alledem hat er

sich der Wirkung desselben auf der Londoner Bühne nicht zu entziehen vermocht: entlehnte er doch dem „trunkenen Wilden" die Erscheinung des Gespenstes, um dieses auf seine französische Bühne zu verpflanzen. Und so fährt er fort: „Indes inmitten dieser groben Regelwidrigkeiten (irrégularités grossières), welche heute noch das englische Theater so absurd und barbarisch gestalten, findet man, gemäß einer noch größeren Wunderlichkeit (bizarrerie) erhabene Züge, würdig der größten Genien. Es scheint, daß die Natur sich darin gefallen habe, im Kopfe des Shakespeare das erdenklich Stärkste und Größte zu vereinigen mit dem Niedrigsten und Abgeschmacktesten, was geistlose Gröbigkeit an sich haben kann."

Voltaire bedachte in seiner „Semiramis" die französische Bühne nicht nur mit einer Gespenster-Erscheinung — die Aufführung seiner „Semiramis" bedingte auch die Erweiterung der französischen Bühne, so daß eine ganze große Staatsversammlung auf derselben Platz gewann. Dazu mußten die bevorzugten Zuhörer, welche ihre Stühle auf der Bühne hatten, von der Bühne herunter, diese ausschließlich den Schauspielern vorbehalten bleiben. Daß die französische Bühnendichtung sich zu einem „Gesprächs"-Drama ohne rechte Handlung versteift hatte, führte Voltaire auf den herrschenden Mißstand zurück, daß für ein richtiges Schauspiel auf der Bühne kein Platz übrig war. Werde erst der erforderliche Raum frei, so würden die Franzosen auch bei der Ausgestaltung und Aufführung vollgültiger Staatsaktionen nicht hinter den Engländern zurückbleiben. Das sollte seine „Semiramis" erweisen.

Um auf das Gespenst zurückzukommen. Die

eigentliche Achse, um die sich Voltaires „Semiramis" dreht. Es genügte ihm die ausgeführte Rechtfertigung noch nicht. „Ich gehe weiter," fährt er fort, „und wage zu behaupten, daß, wenn ein derartiges Wunder (un tel prodige) zu Beginn einer Tragödie angekündigt ist, wenn es vorbereitet ist, wenn man endlich auf den Punkt gekommen ist, daß es notwendig wird, es von den Zuschauern sogar herbeigewünscht wird, so ist es unter die natürlichen Dinge (choses naturelles) zu zählen." „Solche große Kunstgriffe", lenkt er abermals ein, dürften jedoch wohlweislich nicht zu häufig angewandt werden. „Er wolle wahrlich nicht, in Nachahmung des Euripides, am Schlusse seiner Phèdra die Diana, oder in dessen Iphigenie auf Taurien die Minerva herabsteigen lassen. Beileibe auch nicht, wie Shakespeare, dem Brutus seinen bösen Dämon erscheinen lassen. Derartige Kühnheiten seien nur verstattet, wenn sie eine Intrige im Stücke anspinnen und zugleich Schrecken (terreur) erregen. Dabei dürften diese übernatürlichen Wesen nicht unbedingt notwendig erscheinen; sonst sehe es aus, als hätte der Dichter seine Sache so verfahren, daß er sich nicht anders zu helfen gewußt. Mit der Illusion schwinde das Interesse. Alle diese Bedenken schwänden, sobald der Dichter sich nur vorsetze, die Menschen daran zu erinnern, daß es eine rächende Gottheit gebe und die Handlung eine derartige Intervention erheische. So habe er es in seiner „Semiramis" gehalten.

In der Tat: als der Vorhang aufgeht, befinden wir uns zugleich vor dem Palaste der Semiramis mit den berühmten hängenden Gärten und vor dem

Mausoleum, in welchem die Asche des ermordeten Ninus ruht. Kein Sterblicher darf die Gruft betreten. Nur die Semiramis selbst, wenn sie sich in ihrem untröstlichen Schmerze, um den selbst ermordeten Gatten, ihrer Reue hingibt, sucht sie auf. Kaum ist Arzaces, der verschollene Sohn der Semiramis und des Ninus, allein, so hört er Seufzer aus der Gruft hervortönen und besinnt sich darauf, daß der „Schatten" (l'ombre) des Ninus diese Örtlichkeit bewohne. Dies bewirkt, daß ihm — vor Entsetzen — die Haare zu Berge stehen. „Mächtige Stimme der Götter! Was wollt ihr von mir?" — Es braucht indes nur der Hohepriester, der „Magier" zu erscheinen, und Arzaces Haare werden wieder glatt. Arzaces überbringt ihm Siegelring, Stirnband und — Schwert des Ninus. Er erfährt, zu seinem Entsetzen, daß Ninus — ermordet worden und daß die beleidigten Götter in der geheimnisvollen Gruft ihre Stimme erheben und noch nicht gerächt seien! — Bebend gesteht Arzaces, die Stimmen gehört zu haben. „Diese Todeslaute (accents de la mort) sind die Stimme des Ninus," erläutert der allwissende Priester. „Sie verlangen nach Rache!" Arzaces möchte gleich in die Gruft und den Auftrag selbst entgegennehmen. Das verbietet indes ein — Orakelspruch. Wenn die Stunde gekommen, würde die göttliche Gerechtigkeit sich von selbst erfüllen. Arzaces solle nur unverbrüchliches Schweigen beobachten, durch kein Wort, keine Gebärde, keinen einzigen Blick sein Geheimnis verraten. — Da öffnen sich die Pforten des Palastes und Assur, der Mörder des Ninus, der fünfzehn Jahre lang um die Hand der verwitweten Semiramis vergeblich geworben hat, erscheint, um-

ringt von seinen Garden! Bald darauf auch die Semiramis selbst, umgeben von ihren Frauen, im Trauergewand, verwirrt einherschreitend, als sähe sie (wie für den Schauspieler bemerkt wird) den Schatten (das Gespenst) des Ninus! — „Abgründe! schließt euch! Entsetzliches Phantom, halt! Schlage zu oder höre endlich auf, mein Haupt zu bedrohen!“ Das entsetzliche Gesicht mit seinem nächtlichen Schrei werde nicht eher weichen, als bis Arzaces zurückgekehrt sei!

Da sie erfährt, daß er bereits am Hofe eingetroffen, beginnt ihr Geist sich zu klären. Sie selbst bekennt sich als Mörderin ihres Gatten, des Ninus. Auf ihre Gebete in der Totengruft antworteten ihr nur lange Seufzer. Diese verkünden offenbar, daß die Stunde der Sühne bald schlagen werde. „Aber,“ wirft Otane, ihre Vertraute, ein, „ist es gewiß, daß dieses fatale Gespenst (ce spectre fatal) wirklich seinem höllischen Wohnort (séjour infernal) entstiegen ist? Oft wird unsere Seele von Irrgesichtern bedrängt. Von ihren eigenen Gebilden eingeschüchtert, glaubt sie zu schauen, was sie fürchtet, und sieht endlich in den Schrecken der Nacht, die Dinge, die sie selbst erzeugt hat.“ „Ich hab' es gesehen;“ entgegnet Semiramis, „es ist kein flüchtiger Irrtum, den die trügerische Hülle des Schlafes gebiert; der Schlaf versagt meinen Augen seinen Balsam, hat seine Täuschungen nicht über meine Geister gebreitet.“ Und sie erzählt, wie — da sie wachend an das Geschehene dachte — ihr dieser Sendbote des Todes (ce ministre de mort), das Gespenst des Ninus, mit gezücktem blutigen Schwerte erschienen ist, sei es sie zu bedrohen oder Rache zu fordern. — Sie findet keine Ruhe und wagt doch nicht, dem Hohen-

priester zu beichten. Dafür hat sie eine Anfrage an „Jupiter im fernen Syrien“, an das Orakel nach Memphis geschickt. Mit Geschenken, ach! mache man kein Verbrechen gut!

Damit schließt der erste Akt. Es ist demnach das „Gespenst“ allerdings mehr als genügend — angekündigt.

Als im zweiten Akt Semiramis — vor dem Mausoleum — den fürchterlichen Assur, den Mitmörder ihres Gatten, zur Rede stellt, ist dieser vor allem erstaunt, daß, nachdem Ninus nun schon fünfzehn Jahre tot sei, immer noch von ihm die Rede sei. Semiramis solle sich endlich beruhigen und nicht unnütz allerhand Orakel befragen! „Für den, der keine Wunder fürchtet, gibt es keine! Wunder sind Erdichtungen des Schurken, und die Verachtung der Großen!“ Sie aber kündet ihm an, daß sie, um dem Orakelspruch aus Memphis zu genügen, trotz ihrer Jahre, eine neue Ehe eingehen wolle. Der Staatsrat versammelt sich, um ihre Wahl zu vernehmen! — Assur weiß sich vor Staunen ob dieser Wandlung nicht zu fassen und gibt sich der Hoffnung hin, daß sie ihn endlich doch noch zum Gemahl und Mitregenten erheben werde.

Damit schließt der zweite Akt. Im Eingang des dritten Aktes verrät Semiramis ihrer Vertrauten ihren Plan. Sie ahnt nicht, daß Arzaces ihr eigener tot geglaubter Sohn Ninias ist — und hat beschlossen ihn zu ehelichen! „Ja, ich glaube, daß Ninus, von meiner Reue befriedigt, diese Ehe zu beschleunigen, den Schoß der Toten verläßt!“ Damit sie nicht doch noch den Assur, seinen Mörder, ehelicht — „Ein Schatten, vielleicht ein Gott,“ beichtet sie dem

Oberpriester, „hat sich meinen Blicken gezeigt — und ist plötzlich wieder in die Erde verschwunden. Welche Macht hat die ewige Schranke durchbrochen, durch welche der Himmel die Hölle vom Tageslichte schied? Wie kommt es, daß die Sterblichen, dem Schicksalsschluß zum Trotz, aus dem Verlies des Todes vor meine Augen kommen?" „Wenn es sein soll," entgegnet der Oberpriester, und dieses Wort kann Voltaire nicht genug hervorheben, „hebt des Himmels höchste Gerechtigkeit, die man sich selbst errichtete, ewige Ordnung auf und verstattet dem Tode seine Gesetze zu unterbrechen, der Erde zum Schrecken, den Königen zur Warnung. (Pour l'effroi de la terre, et l'exemple des rois.)"

Semiramis gibt sich der seligsten Zuversicht hin: wenn sie den Arzaces zum Gemahl erwählt und ihm die Welt zu Füßen legt, ist alles gut! Sie fühlt, daß der Himmel mit ihr ist. Sie verrät jedoch ihre Absicht nicht einmal an Arzaces selber. So kommt der große Augenblick heran. Das Gemach der Semiramis öffnet sich und verwandelt sich in einen prachtvollen Thronsaal. Der ganze Staat ist um Semiramis versammelt. Azeme (die Prinzessin von königlichem Blut), Assur, Arzaces schwören um die Wette, sich der Entscheidung der Semiramis fügen zu wollen. Semiramis besteigt den Thron und hält vor versammeltem Volke eine Ansprache. Sie rühmt sich ihrer unvergleichlichen Herrschererfolge — und verkündet, daß sie, um einen Erben zu haben (die seit 15 Jahren verwitwete!) ihre Hand dem — Arzeces gebe. Indem sie ihn zum Altare führen will — beginnt es zu donnern. Das Grab des Ninus scheint zu beben. „Ist es Huld oder Haß des Him-

mels?" — „Die Gruft öffnet sich! Er erscheint — Himmel! — ich sterbe!" ruft Semiramis und — der Geist des Ninus steigt aus seinem Grabe hervor!

Assur: Der Geist des Ninus selbst! O Götter! ist es möglich!

Arzaces: Wohlan! was befiehlst du? Sprich zu uns, fürchterlicher Gott!

Assur: Sprich!

Semiramis: Willst du mich verderben oder mir verzeihen? Es ist dein Zepter und dein Bett, das ich vergeben habe; urteile, ob dieser Held deines Platzes würdig. Entscheide. Ich stimme zu.

Der Geist (an Arzaces): Du wirst herrschen, Arzaces; doch gibt es Untaten, die du zu sühnen hast. In meiner Gruft, meiner Asche, mußt du opfern. Diene zugleich meinem Sohne und mir; erinnere dich deines Vaters: höre auf den Oberpriester.

Arzaces: Schatten, den ich verehre, Halbgott, dessen Geist diese Zonen beseelt, — dein Anblick ermutigt mich, und erstaunt mich nicht. Ja, ich werde in deine Gruft hinabsteigen bei Gefahr meines Lebens. Vollende, was willst du, daß meine Hand opfre? (Das Gespenst kehrt von seiner Erhöhung zurück an die Pforte des Grabgewölbes.) Er entfernt sich, er flieht uns!

Semiramis: Geist meines Gatten, verstatte, daß ich in dieser Gruft deine Knie umfasse, daß meine Reue . . .

Der Geist (an der Pforte der Gruft): Halt ein und achte meine Asche! Wenn's an der Zeit ist, werde ich dich dahin hinabsteigen machen. (Das Gespenst kehrt in die Gruft zurück und das Grabgewölbe schließt sich.)

Assur: Was für ein entsetzliches Wunder! (Quel horrible prodige!)

Und Semiramis, überzeugt, daß der ermordete Ninus zu ihrer Ehe mit Arzaces seinen Segen ge-

geben habe, ruft ihre Völker auf, für sie und ihren neuen König Arzaces den Himmel anzurufen. Damit fällt der Vorhang über dem dritten Akt.

Im vierten erfährt Arzaces endlich, durch den Mund des Priesters, daß die Semiramis mit Assur gemeinsam den Ninus vergiftet hat, und daß er selbst Ninias ist, der Sohn aus ihrer Ehe mit Ninus, den ein treuer Hirte durch Gegengift (denn auch er hatte Gift bekommen) gerettet und im Verborgenen als Arzaces erzogen hatte. Damit er nicht den geringsten Zweifel hege, gibt ihm der Oberpriester einen Zettel von der Hand des sterbenden Ninus, auf dem dieser mit letzter Kraft den Vorgang zu Papier gebracht hat. Als Arzaces-Ninias diesen Zettel der Semiramis auf ihr Drängen zu lesen gibt, bricht sie zusammen und stürzt in die Gruft des Ninus. Arzaces-Ninias erfährt, daß Assur ihn, während er an der Gruft opfert, ermorden will. Er will ihm zuvorkommen und ersticht im Dunkel des Gewölbes — Semiramis, seine eigene Mutter! Sie wird indes, bevor sie ganz verblutet, hervorgeholt und vor versammeltem Volke auf einen Sessel gesetzt. Sie klärt das Mißverständnis auf, verzeiht dem Arzaces-Ninias und gesteht ihre ganze Schuld ein, ruft Arzaces-Ninias zum Könige aus, gibt ihm die Azema zur Gemahlin und stirbt. Der Oberpriester spricht hierauf, vor der Gruft des Ninus stehend, das Schlußwort:

> Durch dieses furchtbare Beispiel lernet wenigstens, daß die geheimen Verbrechen die Götter zum Zeugen haben. Je größer der Schuldige, desto größer die Strafe. Ihr Könige! Zittert auf euren Thronen und fürchtet ihre Gerechtigkeit.

So hat, wenigstens in der Absicht Voltaires, das aus der Gruft des Ninus, wo seine „Asche" ruht, aufgestiegene Gespenst eben dieses Ninus glücklich alles ins gleiche gebracht, die Mörder des Ninus, Semiramis und Assur, vernichtet, Ninus selber gerächt, Arzaces-Ninias für die erlittene Unbill entschädigt und so die göttliche Gerechtigkeit an den Menschen vollzogen. Wer wollte vor einem solchen, der „Hölle" entstiegenen Gespenste nicht den Hut ziehen? Dem „gotterfüllten" Dichter Voltaire für eine solche großartige „Neuerung" nicht den vollen Lorbeer reichen?

„Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen;" setzt Lessing mit seiner Kritik ein, „ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern, und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hineingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der Tat für die Franzosen etwas ganz Neues."

Voltaire erlebte die Genugtuung, daß, nachdem die privilegierten Zuhörer bei der ersten Aufführung, wie hergebracht, dem Gespenste zum Trotz auf der Bühne gesessen hatten, die Schauspieler bei der zweiten Aufführung durchsetzten, daß die Bühne ihnen allein gehörte und Zuhörer fortan überhaupt nicht mehr auf die Bühne gelassen wurden. Lessing hätte die Erscheinung des altväterischen Gespenstes in einem so galanten Zirkel, namentlich während der Erstaufführung, gar zu gern mit angesehen. Doch auch nachdem die Bühne für das Gespenst frei geworden, wollte Lessing den „Kunstgriff" Voltaires nicht gelten lassen. Am allerwenigsten die Recht-

fertigung des Gespenstes vom religiösen Standpunkte aus, wie es Voltaire versucht hatte. „Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Altertums, gilt ihr Zeugnis, nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu tun. Auch die Heraufbeschwörung eines Gespenstes auf der Bühne, um der „historischen" Wahrheit willen, weil die Menschen von damals, die der Dichter wieder ins Leben rufen wolle, an Gespenster glaubten, dünkt Lessingen ein Fehlgriff, ein ausstaffiertes, unglaubliches Märchen, alle dabei aufgewendete Kunst verlorene Mühe.

c) Lessings Auffassung des Gespenstes.

Aus dem Mißgriff Voltaires, meint Lessing, folge noch lange nicht, daß der Dramatiker darauf zu verzichten brauche, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen. Das wäre für die Poesie ein zu großer Verlust. Das Genie vermöge aller ungläubigen Philosophie zum Trotz, Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen. Die Frage, ob wir noch an Gespenster glauben oder nicht, sei nicht entscheidend, Die Frage sei zudem eine offene. „Wir glauben keine Gespenster, kann also nur soviel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als dawider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen dawider das Übergewicht

gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

„Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will.

„So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire tat gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

„Shakespeares Gespenst kommt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kommt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wann und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaires Geist ist auch

nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße, verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts tut, was uns wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheinet, stören den Betrug, und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses Einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairesche Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen, und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer *edleren* Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles."

Es sei auch vom bühnentechnischen Standpunkte aus ein Fehlgriff, das Gespenst vor einer großen Versammlung erscheinen zu lassen, indem es so gut wie unmöglich sei, eine Menge von Statisten, als Herde, so abzurichten, daß der Schrecken bei allen richtig zum Ausdruck komme. „Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Szene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn. Und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken

zerrütteten Gemütes wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele; aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: „Himmel! Ich sterbe!“ Und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ungefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

„Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.“

„Dieser Unterschied entsprang, ohne Zweifel, aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste

Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache." Daß Voltaire die höchste Gerechtigkeit nur durch ein Wunder, durch Unterbrechung der Naturordnung zur Geltung bringe, sei nicht eben die erbaulichste Moral: „denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken."

Lessing verwirft solcherweise den Voltaireschen „Kunstgriff" in bezug auf die Erscheinung eines Gespenstes auf der Bühne nicht nur wegen seiner unzureichenden dichterischen Begabung und Kunst, sondern noch mehr den Sinn, in welchem Voltaire sein Gespenst konzipiert und gerechtfertigt wissen will. So vorbehaltlos und bewundernd er das Shakespearesche Gespenst, das Voltairen zum Vorbilde gedient hat, gelten läßt, so radikal weist er das Voltairesche Unding von der Hand. Und doch gesteht er Voltairen in einer Hinsicht vor Shakespeare einen Vorzug zu: Voltaire solle, indem er die Erscheinung eines Verstorbenen als ein „Wunder" betrachtet, während sie Shakespeare wie eine „natürliche Begebenheit" darstellt, zwar weniger „poetisch" denken, als der große Brite, allein dafür „philosophischer", will heißen: aufgeklärter!

Danach sollte man meinen, daß Lessing, von der unbedingten, ununterbrechbaren Gesetzmäßigkeit der Natur überzeugt, das Wiedererscheinen eines Toten für ausgeschlossen, unmöglich erachte, wenn er uns nicht selbst sagte, daß die Frage, ob ein

solches Wiedererscheinen und damit ein Gespenst möglich sei oder nicht, nicht nur noch eine offene sei, sondern nie entschieden werden könne!

Wir müssen demnach, so schwer es einem Lessing gegenüber wird, annehmen, daß er sich über die Wiederkunft der Toten und damit die Gespenstererscheinung nicht im klaren gewesen ist. Die Naturwissenschaft ist ihm in der Tat eine terra incognita gewesen, sein Naturbewußtsein unzureichend geklärt. Er war zu aufgeklärt, um „Wunder" im Sinne eines auf Wunder gestellten Kirchenglaubens als solche hinzunehmen, und zu wahrheitsliebend, als daß er, gleich dem Jesuitenzögling Voltaire, trotz seines Unglaubens, sich mit ihnen hätte abfinden können. Der Voltairianische Hokus-Pokus, wie er ihn bei der Rechtfertigung seines Ninus-Gespenstes vor der kirchlichen Autorität zum besten gibt, empörte Lessing aufs tiefste. Er verwarf auch, wie wir sahen, den Glauben an „Wunder", weil notwendig für den Vollzug göttlicher Gerechtigkeit, als eine geringwertigere Ethik, welche von der Allmacht göttlicher Gerechtigkeit noch keine zureichende Vorstellung habe. Der englische Dichterkönig hat es ihm offenbar durch nichts mehr angetan, als durch das unabwendbare göttliche Walten, wie es in seinen Tragödien so „natürlich" und eben darum so übermächtig in die Erscheinung tritt, ohne daß es der „Wunder" bedürfe. Und doch dünkt ihn Shakespeare, wenn er dessen Hamlet-Gespenst ins Auge faßt, weniger „philosophisch", weniger „aufgeklärt", als der mit dem „Wunder" hantierende Voltaire, vermag er nicht zu billigen, daß das Gespenst bei Shakespeare als eine „ganz natürliche Begebenheit" erscheint!

Lessing scheint somit anzunehmen, daß Shakespeare selbst an — Gespenster, im Volkssinne, naiv glaubte und dadurch auch als Dichter einen Vorsprung vor den Neueren gehabt hätte. Wie, wenn sich eben an der Hand seines Hamlet-Gespenstes erweisen läßt, daß der große Brite, trotz seines „wenig Latein und noch weniger Griechisch" und obgleich er im Zeitalter des blühendsten Hexenglaubens lebte, in bezug auf Gespenstererscheinung ungleich klarer dachte, nicht nur als der Jesuitenzögling und große „Aufklärer" Voltaire, sondern auch als Lessing selbst?

Zu diesem Beweise hat Lessing, unbewußt, selbst den Ansatz gemacht. Betont er doch, gleich eingangs, wie das Gespenst bei Shakespeare sich ausschließlich mit Hamlet einläßt, daß in der Szene, wo die Mutter dabei ist, das Gespenst von der Mutter weder gesehen noch gehört wird. Bemerkt er nicht obendrein treffend, daß das Gespenst auf uns wirkt, „mehr durch Hamlet, als durch sich selbst?" Ist das nicht eine deutliche Wegweisung dafür, daß wir das „Gespenst" als eine Halluzination, eine Eingebung von Hamlets erregter Einbildungskraft, ein Gebild seiner Phantasie, anzusprechen haben? Daß Hamlets Seelenzustand das entscheidende Moment ist?

In der Tat: Hamlet bedarf gar nicht erst des „Gespenstes", um seinen so innig geliebten und so plötzlich dahingegangenen Vater leibhaftig vor sich zu sehen. Horatio und Genossen haben ihm noch gar nichts von der nächtlichen Erscheinung mitgeteilt, sie wollen es erst, als Hamlet zu ihrer Verblüffung ausruft: „Ich sehe meinen Vater!" „Wo?" fragt Horatio. „In meinem Geiste!" Erst hierauf berichtet Horatio über das „Gespenst", wie es nächt-

licherweile den Wächtern am Strande erschienen ist. Hamlet bedarf, streng genommen, des Gespenstes auch nicht, um als Rächer seines Vaters gegen Claudius vorzugehen. Bleibt er doch, nachdem es ihm erschienen ist, im Zweifel, ob es ein „gutes", glaubhaftes oder ein „böses", ein trügerisches Gespenst gewesen sei! Er geht tatsächlich seines Weges, als wäre es ihm gar nicht erschienen und folgte er nur einer Ahnung über die Untat des Claudius. Erst als er diesem mit der Aufführung einer Mordszene die „Falle" gelegt, der Mörder sich selbst verraten hat, hat Hamlet Gewißheit. Und auch dann überläßt er die Rache, welche das Gespenst so gebieterisch forderte, der — göttlichen Vorsehung und Gerechtigkeit!

Das Gespenst ist nicht sowohl für Hamlet da, als für uns Zuschauer, damit wir wissen, um was es sich handelt; und auch nur andeutungsweise, ohne volle Gewißheit zu haben. Wie Horatio und Genossen, denen Hamlet so unverbrüchliches Schweigen auferlegt, so sollen auch wir das, was uns durch das Gespenst verraten worden ist, zugleich wissen und nicht wissen. Sonst wäre die Spannung, das Interesse an der sich abspielenden Handlung dahin. Das Gespenst ist mit kurzen Worten: nur eine Veranschaulichung dessen, was infolge des jähen Hingangs des Heldenkönigs in der Seele Hamlets und des dänischen Volkes vor sich geht. Der alte Hamlet hatte Norwegen besiegt und in Schranken gehalten. Jetzt, da er dahin ist, droht mit diesem ein neuer Waffengang. Ob Dänemark ihn wieder siegreich bestehen wird? Ist es zu verwundern, daß die Grenzwächter draußen in der finstern Nacht in ihrem

Schmerze um den Heldenkönig, in der Sehnsucht nach diesem und der Besorgnis über das Bevorstehende, in ihrer Seelenerregtheit Unheil witternd, den Verstorbenen, das „Gespenst", gesehen zu haben meinen? Nicht um Mitternacht, zur Geisterstunde, sondern in dem Augenblick, da beim ersten Morgengrauen ein Stern aufgeht und sich im Wasser spiegelt! Zunächst ist die Erscheinung offenbar ganz unbestimmt gewesen. In der zweiten Nacht, unter den nämlichen Umständen — indem sie sich gegenseitig erregen und bestimmen — ist die Erscheinung schon so deutlich, daß sie Horatio, den studierten Mann und Freund Hamlets, ins Vertrauen ziehen. Was ist das viel anderes, als wenn der Rüdesheimer, wenn das Mondlicht eine Brücke über den Rheinstrom schlägt, Karl den Großen in blanker Rüstung darüber herschreiten und die Reben segnen sieht?

Wie das Gespenst eigentlich ausgesehen hat, ob es in der Rüstung einherschritt, mit offenem oder geschlossenem Visier, mit welchem Gesichtsausdruck, ob in graumeliertem Barte, wird erst festgelegt, indem Hamlet sie ausfragt, und Punkt für Punkt suggeriert. Genau so erscheint es noch einmal, als Hamlet selbst zur Stelle ist. Indes wieder nur ganz kurz. So lange als der Paroxismus, die Seelenstarre der Anwesenden andauert. Sobald einer soviel Fassung gewinnt, daß er es anspricht, wie dies schon Horatio über sich gewonnen hatte, ist es — dahin; haben die Betroffenen ihre Besinnung wieder. Auch Hamlet wird ihm vergeblich halt! gebieten. Er stürzt ihm aber nach, und zwar in einer solchen Seelenverfassung, einem solchen Paroxismus,

daß er sich wie mit der Kraft des nemeischen Leuen von Horatio und Genossen, die ihn zurückzuhalten suchen, losreißt. Erst in der absoluteſten Einsamkeit, am wilden Felsenstrande, steht es ihm und ihm allein Red' und Antwort. Sobald die anderen hinzukommen und Hamlet wieder zu sich gelangt — ist es unwiderruflich dahin! —

Gewiß — Shakespeare nutzt den Glauben an Gespenster, er knüpft an die herrschende Volksvorstellung an, er versetzt sogar, um die Illusion des Kirchengläubigen zu steigern, den Vater Hamlet ins — Fegefeuer. Er gestaltet das Gespenst mit der künstlerischen Unbefangenheit eines geborenen Bühnendichters. Allein, wie in seinem Cäsar, in der Nacht vor dessen Ermordung, die Römer ahnungsvoll durch allerhand Schreckgesichter, Gespenster, in der Gewitternacht, aufgeschreckt werden, nur um die Erregtheit der Volksseele zu bekunden, so hat auch das Gespenst des Vaters Hamlet keinen andern Ursprung und Zweck. Indem uns Shakespeare in die Seele der dänischen Soldaten, der Horatio und Genossen, Hamlets selbst versetzt, zwingt er uns, was sie empfinden und denken, mit zu empfinden und zu denken, mit ihren Augen zu sehen und ihren Ohren zu hören, mit ihnen das — Gespenst zu glauben. Hierin eben besteht seine zwingende Geistesgewalt, seine Dichterkraft. Deswegen braucht er keineswegs, wie Lessing unterstellt, selbst an — Gespenster zu glauben. Die Sicherheit, mit der er das subjektive Moment von dem objektiven unterscheidet, den ganzen Vorgang psychologisch und physiologisch klarlegt, die Erscheinung begründet — läßt vielmehr keinen Zweifel dar-

über, daß er über den Vorgang im klaren war. Ist dieser nicht, so verstanden, ein „ganz natürlicher"? Sind etwa Traumgebilde nicht etwas „Natürliches"? Träumen wir in der Erregtheit, im Fieberzustande, nicht auch mit offenen Augen? Können wir in seelischer Übererregtheit nicht selbst am hellen lichten Tage „Gespenster" sehen? Gleich Hamlet, da ihm, als er die Mutter zur Rede stellt, der Verstorbene im Hausrock erscheint, er mit dem „Gespenst" redet, und dieses mit ihm, ohne daß die dabeistehende Mutter etwas wahrzunehmen vermag?

Die Unsicherheit und daraus erwachsende Unklarheit ist nicht bei Shakespeare, sondern bei Lessingen selbst. Dies verrät er dadurch, daß er meint: ob Tote wiederzukommen, zu „erscheinen" vermöchten oder nicht, sei eine nie zu entscheidende Frage. Nie zu entscheidende? Wissen wir nicht genau ebenso sicher, daß ein Verstorbener nicht in seiner Leibhaftigkeit wiederkommen, als „Gespenst" in die Erscheinung treten kann, wie daß derselbe Apfel, den wir vom Baume haben fallen sehen, nicht wieder am Baume wachsen kann? Müssen wir nicht, um an eine leibhaftige Auferstehung, an ein „Gespenst" als etwas Leibhaftiges zu glauben, annehmen, daß der verweste, zu Staub gewordene oder gebrannte Leichnam wieder in seiner Leibhaftigkeit erstehen kann? Wovon sollen wir überhaupt „Gewißheit" haben, wenn nicht davon, daß dies unmöglich ist? Gibt es eine höhere Gewißheit für uns Menschen, als die in ihrer Gesetzmäßigkeit erkannte Naturordnung? Betont nicht Lessing selbst, daß die Annahme einer willkürlichen, unseren Wünschen ent-

sprechenden Unterbrechung dieser — eine mangelhafte Vorstellung göttlicher Allmacht und unzureichende Ethik verrate?

Bei der aufgeworfenen Frage handelt es sich, wohlgemerkt, nicht um irgendeine Form des Fortbestehens oder Wirkens nach dem Tode, um eine Wiederauferstehung im Geiste, in Anderen, am Leben befindlichen, sondern um eine leibhaftige Wiederauferstehung, ein Wiedererscheinen in der Leibhaftigkeit, um eine Auferstehung des Leibes! Wo ist da Raum für das Ungewisse? Wo bleibt da das nie zu Entscheidende?

Wir sehen, Shakespeare bedurfte, um „Gespenster"-Erscheinungen in seine Bühnendichtung mit aufzunehmen, keiner besonderen poetischen Lizenz, welche mit den „ganz natürlichen Begebenheiten", mit der Realität der Dinge willkürlich umspringt. Wie seine Dichtung nur der vollgültigste Ausdruck der Wahrheit ist, die Realität versinnbildlicht, so geht es auch bei seinen Gespenster-Erscheinungen ganz „natürlich" zu. Um sie „glaubhaft" zu machen, einerlei, wie der Zuschauer über Gespenster denkt, bedarf es nur einer richtigen — Psychologie, der Seelenkunde und ihres packendsten, zwingendsten Ausdrucks, des dichterischen Könnens. So sehr gehört das Phantasiegebilde, das Phantom, das „Gespenst" zur Wesenart des Menschen.

Voltaire hat freilich, indem er es Shakespeare nachmachen wollte, nur zu greifbar an den Tag gelegt, daß er ihn nur zu äffen vermochte. Gewiß war seine Semiramis, die Mörderin ihres Gatten und Königs, die — ähnlich wie Shakespeares Lady Macbeth — von Gewissensbissen und entsprechenden

Schreckgespenstern verfolgt, wie eine Nachtwandlerin einherirrt, und nicht an der Gruft verharren kann, welche die „Asche" des Ermordeten birgt, dazu angetan — das „Gespenst" des Ninus zu sehen. Voltaire aber läßt sie nur davon erzählen, wie es ihr nächtlicherweile, im Schlafgemach, erschienen sei. Selbst als es, wie wir aus einer Anmerkung ersehen, so auf sie einstürmt, daß sie es auf offener Bühne zu schauen meint, gebärdet sie sich nur so, als wenn es ihr erschiene, ohne daß der Zuschauer etwas davon zu sehen oder auch nur zu hören bekommt! Als das immer wieder Angekündigte endlich für uns sichtbar wird und sogar spricht, wendet es sich nicht an die in ihrem Gewissen so schwer belastete Semiramis, sondern an ihren gemeinsamen Sohn, Arzaces-Ninias, der, ein Popanz des Shakespeareschen Hamlet, von dem Geschehenen, das es zu sühnen gilt, noch nichts weiß, nicht einmal, daß er der Sohn des Ninus ist! Damit er es erfahre, verweist ihn das Gespenst an den Oberpriester mit dem Zettel von der Hand des Verstorbenen, der das Rätsel löst. So ohne jede innere seelische Verbindung mit dem Gespenste ist Arzaces-Ninias, den es zur Sühne und Rache auffordert! Als hätte Voltaire das Erdenkliche aufgeboten, um die Illusion gleich im Keime zu zerstören, erinnert er zum Überfluß wiederholt daran, daß die Gruft, aus der das Gespenst des Ninus aufsteigt, dessen „Asche" enthalte! Der Verstorbene und zu Asche Verbrannte kommt denn auch gar nicht aus der Gruft, sondern aus der Unterwelt oder vielmehr, wie Voltaire betont, denn bei der Geistererscheinung muß der Teufel die Hand im Spiele haben, aus der — Hölle,

das Grabgewölbe ist für ihn gleichsam nur die Pforte zur Oberwelt. Schade nur, daß wir nicht erfahren, in welchem Kostüm der der Hölle Entstiegene sich präsentiert, ob er nicht vielleicht einen glühenden Bratspieß in der Hand hat und keine Brandwunden aufweist.

Zu diesem Galimathias ist der ebenso witzige als gewitzigte Franzose offenbar gekommen, indem er, als nüchterner Rationalist, **selbst** mit dem „Gespenst" nichts anzufangen wußte und zugleich bei der Kirche und sogar seinen lieben Jesuiten keinen Anstoß erregen wollte.

In diesem Sinne ist Voltaire, um auf Lessing zurückzukommen, in der Tat im Gegensatz zu Shakespeare, ein Ungläubiger, der selbst an sein Gespenst nicht glaubt, es uns aber trotzdem glaubhaft machen will. Der Erfolg ist denn auch danach. Der uns betrügen Wollende ist selbst der Betrogene. Ihn hat nicht nur die Dichterkraft im Stich gelassen, sondern auch noch die elementarste Ehrlichkeit. Sein Gespenst vermag keine Illusion zu wecken, weil es eine Lüge ist und dazu eine so plumpe, daß sie sich in ihrer ganzen Nacktheit darbietet, ohne es zu merken.

In der Nachäffung des Shakespeareschen Hamlet, dessen Bühnenwirkung er sich anzueignen suchte, ist Voltaire so weit gegangen, daß er dort, wo er, gleich im ersten Akte, Arzaces Stoßseufzer aus der Gruft hören läßt, diesem auferlegt: „durch kein Wort, keine Gebärde, keinen einzigen Blick sein Geheimnis zu verraten", genau wie Hamlet, nach der Erscheinung des Geistes seinen Gefährten! Dabei weiß Arzaces selbst gar nichts, hat er nur die unheimlichen Stoß-

seufzer gehört! So in allen Stücken. Was Wunder, daß der Shakespearianer Lessing ihm nicht gründlich genug hat heimleuchten können? Nicht nur in bezug auf das Gespenst.

d) Die Shakespearesche Bühne.

Wenn Voltaire sich einredete, daß es nur an der hergebrachten Bühnenenge liege, daß die französische Bühnendichtung keine so packende Staatsaktionen und Volksszenen aufzuweisen habe, wie die Engländer, namentlich bei ihrem Dichterkönige, und sich so viel darauf zugute tat, diesem Mißstande durch seine „Semiramis" abgeholfen zu haben, so verwies ihn Lessing auf die Primitivität der Shakespeareschen Bühneneinrichtung, wie sie kürzlich Cibber so treffend veranschaulicht und bewertet hatte. „Wie entbehrlich überhaupt," führt Lessing (80. Stück der Hamb. Dramat.) aus, „die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeare eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten, wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Ortes, des Beistandes der Szenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs wohl mehr, als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden, als aus einem Vorhange von schlechtem, grobem Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnis des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte: und dem

ohngeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Szenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind." (Aus Cibbers Lives of the Poets of G. B. and Ir. II, 78/79.)

„Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat; wenn die Verzierung, auch wo sie nötig scheinet, ohne besonderen Nachteil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührenderen Stücke geliefert? Nicht doch: es lag an ihnen selbst.

„Und das beweiset die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Kulissen sind leer; der Dekorateur hat freies Feld; er malt und bauet dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt: aber wo sind sie denn, die wärmeren Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine „Semiramis" ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst obendrein: und doch kenne ich nichts Kälteres, als seine Semiramis."

Wer wollte Lessingen hierin widersprechen? Soll uns der Dichter bezwingen, uns mit sich fortreißen, in seinen Geisteskreis bannen, uns *haben*, in seine Dichtung aufgehen machen, so bedarf er unserer ganzen ungeteilten Aufmerksamkeit; diese darf nicht durch eine schöne Kulisse oder sonst irgendein Beiwerk, abgelenkt, zwiespältig werden. Wir brauchen, um ihm zu folgen, unsere eigene Einbildungskraft und eine entsprechende Sammlung, Konzentration auf sein Dichterwerk als solches. Wie der Schauspieler sich mit den Gestalten des Dichters identifi-

zieren und diese derart leibhaftig vor Augen stellen soll, daß wir uns unsererseits ohne Vorbehalt in sie hineinfinden, hineinleben und diese Illusion sofort dahin ist, sobald wir nur an den betreffenden Schauspieler als Schauspieler und damit als „reale" Persönlichkeit denken, so soll auch die Kulisse nur dazu dienen, uns in das Dichterwerk hineinzufinden, uns die dichterische Illusion zu eigen zu machen, uns dem Dichter und nicht dem Dekorateur oder Kulissenmaler zuzuführen. Sobald die Kulisse zuviel Aufmerksamkeit auf sich zieht oder gar für sich zu bestehen beginnt, fördert sie nicht mehr die Illusion, sondern zerstört sie, wird sie direkt zweckwidrig. Kulisse brauchen diejenigen, denen es an zureichender Einbildungskraft fehlt: je freier diese sich ergeht, je weniger sie durch Äußerlichkeiten „gebunden" wird, desto willkommener ist sie dem wahren Dichter, desto eher verbürgt sie ihm, daß sie auch seinen kühnsten Flügen zu folgen vermag. Die Einbildungskraft zu stärken, zu entwickeln, und damit dichterische Anschauung, ist nicht die geringste Aufgabe des gottbegnadeten Dichters seinen Mitmenschen gegenüber.

Dies gilt auch und erst recht von dem Bühnendichter, der die Illusion bis zur Vollendung steigern soll. Wenn der beklagenswerte König Ludwig II. von Bayern, der Geisteskranke, um die volle Illusion zu gewinnen, wie sie die Bühnenwerke seines Richard Wagner erheischten, diese zu erleben, sich einen Schwanenwagen bauen lassen und sich, als sei er selbst Lohengrin, hineinstellen mußte, so war das nicht ein Beweis für Überschuß an Phantasie, sondern für krankhaften Mangel an solcher. In seinem eigenen Schöpferdrang, bei seinen Palastbauten,

konnte er ſchließlich, wie das die minutiöſe Nachäffung des Verſailler Schloſſes auf der Chiemſeeinſel beurkundet, ſich in der ängſtlichſten Nachahmung eines Gegebenen nicht genug tun. So iſt auch Voltaire ſo darauf bedacht geweſen, den „Pomp" der Bühne die Kuliſſe zu pflegen, weil es ihm an Einbildungskraft fehlte, er als Dichter ſo blutwenig zu geben hatte. Und der eitle Geck meinte, einem Shakeſpeare ſein Geheimnis abgelauſcht zu haben!

e) Die Kunſt des Schauſpielers.

Voltaire hatte das Glück gehabt, wie Leſſing hervorhebt (16. Stück), daß die Rolle ſeiner Zaïre zum erſten Mal in Paris und auch bei der Erſtaufführung an der Londoner Bühne in der Übertragung von einer Schauſpielerin geſpielt wurde, die zum erſten Male auftrat und dem Theaterton gegenüber noch ihre volle Unbefangenheit und Natürlichkeit beſaß. Dieſer Umſtand ſcheint nicht am wenigſten dazu beigetragen zu haben, daß das auf den Stelzen eines hohlen Pathos einherſchreitende Bühnenwerk ſo zündete. Nichts verhängnisvoller für einen auf Natur und damit auf Wahrheit geſtellten und gerichteten Dichter, für den wahren Dichter, als wenn ſein Werk durch die Unnatur einer entarteten Schauſpielkunſt verunſtaltet, entwurzelt wird. Darunter hat ſchon Shakeſpeare ſelbſt genugſam zu leiden gehabt. In ſeinem Hamlet weiſt er die Schauſpieler entſprechend zurecht. Leſſing weiß ſeinerſeits den Schauſpielern keine beſſere Anleitung zu geben, als indem er ſie auf die betreffenden Aus-

führungen des großen Briten verweist. Gleich im 5. Stück seiner H. Dramaturgie wagt er, das heikle Thema als Theaterkritiker anzuschneiden.

„Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebensogut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehöret. Ja, vielleicht hatte er," bemerkt Lessing, unverkennbar als captatio benevolentiae für sich selber, „über die Kunst des ersteren um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifall gelegen ist. „Ich bitte Euch," läßt er ihn u. a. zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie Euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn Ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unseren Schauspielern tun: seht, so wäre mir es ebensolieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hatte. Auch durchsägt mir mit Eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt Ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt."

Lessing fügt dieser Shakespeareschen Mahnung und Zurechtweisung erläuternd hinzu: „Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum

Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern; so haben die, welche es leugnen, recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare, selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß eine Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle und allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdann, wenn man bei Äußerungen der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, heben

sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen, und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen."

Natur und Wahrheit, Wahrheit und Natur! Wie für Shakespeare, so sind diese auch für Lessing erstes und letztes. Wie für die Dichtkunst überhaupt, so auch für die Bühnendichtung. Illusion, vollgültige Illusion, nicht um lügend zu betrügen, sondern um durch den Zauber der Dichterkraft die Wahrheit zum vollsten, eindruckstärksten Ausdruck zu bringen, „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit!" Dies Goethesche Wort ist auch die Losung Lessings als Jünger Shakespeares.

„Aber ist es," ruft Lessing selbst unterm 27. Juni 1767, „immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen?" Weshalb nicht? Wenn dies seine Leser ärgere, so nur, weil sie die Werke des großen Briten wenig kennen und wohl auch infolge unzureichender Beherrschung des Englischen im Original nicht lesen könnten. Dafür gebe es fortan Wielands Übersetzung, die zwar zu wünschen übrig lasse, die aber immer noch ein Buch sei, das dem deutschen Leserkreis nicht genug anempfohlen werden könne. Habe Wieland, von französischer Kunstauffassung beherrscht, dem großen Briten, dem „trunkenen Wilden" Voltaires, auch nicht durchweg folgen können und ihn öfter nach französischem Rezepte zugestutzt, so sei seine Übertragung doch, dort wo er auf der Höhe seiner Aufgabe gewesen sei, schwerlich zu übertreffen.

Diese nachdrückliche Empfehlung des Wie-

landſchen Shakeſpeare durch Leſſing, iſt nicht unbeherzigt geblieben. Goethe ſelbſt hat die Werke Shakeſpeares zum erſten Male in ihrem ganzen Umfange geleſen und auf ſich einwirken laſſen, in der Wielandſchen Übertragung. Ohne deren Kenntnis konnte man Leſſings Ausführungen in ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie überhaupt nicht folgen. Um ihn zu verſtehen, mußte man ſein Vorbild kennen. Und dies zwar von Grund aus.

5. „Emilia Galotti".

a) Entstehung und Erlebnis.

Lessings „Emilia" ist bekanntlich ursprünglich eine „Virginia" gewesen. Die „Virginia" des Spaniers Montiano, die Lessing 1757 in seiner „Theatralischen Bibliothek" analysierte, scheint ihn auf den Einfall gebracht zu haben, es selbst mit der Gestaltung einer solchen zu versuchen. Die römische Legende, wie sie Livius, als Geschichtsschreiber Roms, gibt, leitet aus der Gewaltherrschaft der Decemvire, insbesondere des Appius Claudius, hinüber in die „Freiheit" der Republik. Der Vater Virginius erdolcht seine jungfräuliche, unschuldige Tochter, auf dem Forum, vor versammeltem Volke, eigenhändig, um sie dem Wollüstling Appius Claudius, der als unbeschränkter Machthaber, durch eigenen Richterspruch die Virginia als „Sklavin" in seine Gewalt gebracht hat, zu entziehen. Hierdurch bringt er das römische Volk so in Wallung, daß die Decemvire gestürzt werden. Der Opfertod der Virginia erwirkt derart die römische „Freiheit". Sie wird zu einer vaterländischen Märtyrerin. Der Vater Virginius zum vaterländischen Helden. Nur aus diesem Gesichtspunkte heraus hat die Legende für den Historiker Livius zureichenden Wert gehabt. Seine meister-

hafte Erzählung aber wirkt darum nicht weniger allgemein menschlich ergreifend und erschütternd.

Lessing war zunächst darauf bedacht, in unmittelbarstem Anschluß an Livius dessen Erzählung in ein heroisches Römerdrama umzusetzen. Doch kam er schon im Winter 1757/58 hiervon ab. Das menschlich Ergreifende des Stoffes war, daß ein heroischer greiser Vater seine und der unschuldigen Tochter Ehre nicht anders zu retten weiß, als daß er sein geliebtes Kind eigenhändig ersticht. Warum sollte es nicht möglich sein, diesen tragischen Kern von der Schale loszulösen, das politische Moment auszuscheiden, den Vorgang in die Gegenwart zu verpflanzen und so das Reinmenschliche nur um so wirksamer zu machen? Und so beschloß Lessing, die geplante heroische Römertragödie, in ein „bürgerliches“ Trauerspiel, nach dem Rezepte Diderots, umzuwandeln, ähnlich seiner eigenen „Miß Sara Sampson“. Er kam damit indes nicht zu Stande. Erst ein volles Jahrzehnt später, da er als Dramaturg am Theater in Hamburg tätig war, griff er die Arbeit wieder auf. Aus dem dreiaktigen Stücke sollte ein fünfaktiges werden. Es blieb jedoch auch in Hamburg bei dem Ansatz. Erst drei Jahre später, auf der Bibliothek in Wolfenbüttel, gelang es ihm, den so lange gehegten Schatz zu heben, seine Mustertragödie auszugestalten.

Erst ein entsprechendes „Erlebnis“ hat es ihm ermöglicht. Auch seine „Emilia“ ist, wie seine „Minna“, eine „Gelegenheits“-Dichtung im Goetheschen Sinne. Schon sein Tellheim hatte vor nichts so gewarnt, wie vor dem Dienst der „Großen“. Wie bitter schwer hat der Edelmütige leiden müssen dafür,

daß er in den Dienst des Königs von Preußen getreten war, und dabei war dieser Friedrich der „Einzige" gewesen! Jetzt war Lessing selbst, um des Brotes willen, in den Dienst eines — Duodezfürsten getreten. Nichts konnte ihn, der, ganz auf sich gestellt, von jeher der ungebundensten Freiheit gewohnt, mehr demütigen und niederdrücken. Weilte er auch in der Wolfenbüttler Einsamkeit, so gehörte er doch zum Braunschweiger Hofstaate, lernte er das höfische Getriebe aus eigenster Anschauung und Erfahrung heraus kennen. Ein Virginius konnte sich nicht mehr über das Treiben eines Appius Claudius und seiner Satelliten empören, als ein Lessing über das, was er nur zu nahe vor Augen hatte, ohne sich ihm entziehen zu können. Er selbst lag an der Kette. War aus dem alten Römer ein moderner Italiener bürgerlichen Standes, der Vater Galotti, geworden, so wurde dieser nunmehr — ähnlich wie seinerzeit Tellheim — Lessing selbst. Damit hatte seine „Emilia" endlich den Nährboden gefunden, mit dem Hauche seiner eigenen Seele das — Leben erhalten.

Zugrunde lag nach wie vor die Erzählung des Livius. Aus Virginius war der Vater Galotti, aus der Virginia Emilia geworden. Aus Appius Claudius Hettore Gonzaga, Prinz von Guastalla, aus Marcus Claudius, dem Anverwandten des Appius, der die Virginia in dessen Netze brachte, Marinelli, der Kammerherr des Prinzen, aus Icilius, dem Bräutigam der Virginia, Graf Appiani, der Bräutigam der Emilia, aus der Wärterin und Hüterin der Virginia endlich die Claudia, Emilias Mutter. Statt in Rom, der antiken Weltmetropole, spielte das Stück zu Guastalla, in einer kleinen

Fürstenresidenz des modernen Italiens. Lessing bedurfte des italienischen Bodens, nicht nur, um sein Drama in Deutschland annehmbar zu machen, er brauchte das südländische Blut, italienische Sitten und Zustände, um die Handlung glaubhaft zu gestalten. Er inokulierte damit aber nur eine italienische Rose einem Rosenstock, der in deutschem Boden wurzelte. Der Vater Galotti, die Mutter Claudia, Emilia selbst, der Prinz, Appiani, Marinelli, vollends die Orsina verraten nur zu deutlich, daß in ihren Adern auch *deutsches* Blut rollt. Nicht einmal die Briganten und der Maler Conti würden in den Augen eines Italieners für voll gelten. Und so ist das Italienische wenig mehr, als eine äußere Hülle, eine Maske, die Lessing vorgenommen hat, um nicht als Sträfling gepackt zu werden. Was sich in Guastalla unter dem Prinzen Hettore Gonzaga abspielt, hätte sich im Grunde ebenso gut in Braunschweig oder an irgendeinem der unzähligen kleinen Höfe im Bezirke des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation ereignen können. Kaum war das Stück heraus, so wies man tatsächlich mit Fingern auf Vorgänge am Hofe in Braunschweig selbst, die Lessingen vorgeschwebt hätten, und die er hätte geißeln wollen. Vor diesem gefährlichen Argwohn suchte Lessing Deckung, indem er sich direkt an den Herzog und Landesherrn wandte und ihn bestimmte, die Aufführung, sogar am Geburtstage der Herzogin! unbehindert vor sich gehen zu lassen. Wie *konnte* der Herzog, der eine schöne Gräfin zur Geliebten hatte, anders, ohne den Argwohn zu besiegeln?

Rücksichtsloser, erbarmungsloser als in Lessings „Emilia“ konnte das sardanapalische Treiben an

den kleinen und großen deutschen Höfen damaliger Zeit nicht aufgedeckt, vernichtender nicht getroffen werden. Ein jugendlicher „Wollüstling" als unbeschränkter Alleinherrscher, der über Tod und Leben seiner „Untertanen" gebietet, in schrankenloser Willkür seinen Leidenschaften frönt; der eine Herrschernatur wie die der Gräfin Orsina, zur allmächtigen Buhlerin macht, um sie, als er die liebliche Emilia auf der Vegghia bei seinem Kanzler Grimaldi im Hause erblickt, kurzer Hand abzutun; der, im Begriffe, eine standesgemäße, politische Ehe einzugehen, nur für die Emilia glüht und vor keinem Verbrechen zurückscheut, um sie am Tage, da sie die Gattin des Grafen Appiani werden soll, in seine Gewalt zu bekommen! Sein Vertrauter und willfähriges Werkzeug — der „Teufel" Marinelli, der, um seinem Herrn und Gebieter zu Willen zu sein, Briganten anstellt, die den Grafen Appiani auf der Fahrt zur Vermählungsfeier niederschießen und die Emilia auf das Lustschloß des jungen Landesherrn zu Dossalo bringen!

Ihnen gegenüber der stolze Tugendheld, der Vater Galotti, der aus Ekel vor dem Hofstaate sich aufs Land in die Gebirgseinsamkeit zurückgezogen hat und sich über nichts so freut, als daß auch Graf Appiani, der Bräutigam seiner Emilia, ebenso fest entschlossen ist, sich dem Dienste des Fürsten zu entziehen und dem Hofstaate fernzubleiben. Dazwischen die infolge verschmähter Liebe fast wahnsinnige, dämonische Orsina, welche, um sich und das Weib als solches an dem ruchlosen Wollüstling in der Macht zu rächen, ihren Dolch dem Vater Galotti in die Hand drückt und die ruchlose Freveltat des Landesherrn an den Tag zieht, indem sie, wie

vorher dem Marinelli ins Ohr, auf dem Marktplatze ausruft: „Der Fürst ist ein Mörder!“

Wo blieb angesichts dieser „Emilia“-Virginia Lessings Vorsatz: die Politik auszuscheiden und es bei der Erdolchung einer Jungfrau von der Hand des eigenen Vaters bewenden zu lassen? Nicht anders, als beim Livius selbst, ist solcherweise das politische Moment geradezu die Achse geworden, um die sich die ganze Tragödie dreht. Droht nicht, wenn die Orsina ihren Entschluß ausführt, und wir haben keine Veranlassung, zu bezweifeln, daß sie es tut, die Herrschaft der Gonzaga ebenso jählings umgestürzt zu werden, wie die des Appius Claudius und der Dezemvire im Gefolge der Hinschlachtung der Virginia durch ihren Vater, im alten Rom? Ruft die Orsina nicht geradewegs zur — Revolution auf?

Diesen „revolutionären“ Grundzug in Lessings „Emilia“ hebt denn auch Goethe in Dichtung und Wahrheit (13. Buch), dort, wo er auf die Auflehnung und den Kampf gegen die herrschenden Stände zu sprechen kommt, besonders hervor. „Den entschiedensten Schritt tat Lessing in der „Emilia Galotti“, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind.“ Einen ähnlichen, hätte Goethe hinzufügen sollen, wird er selbst tun: mit seinem „Götz“, der, mit Lessings „Emilia“ zu gleicher Zeit entstanden, bekundet, wie unmittelbar aus Lessings „Emilia“ der Zeitgeist spricht. Sein Mustertrauerspiel war mit diesem nicht weniger eng verwachsen, als sein Musterlustspiel, am Anfang des Siebenjährigen Krieges, seine „Minna“. Auch in der

„Emilia" hat er sich selbst, mit all seinem Sinnen und Trachten, voll eingesetzt. Das aber konnte der Dramatiker Lessing, wie wir ihn kennen, nicht ohne seinen — Shakespeare. Gab ihm sein eigenstes Erlebnis den Stoff, so mußte selbstverständlich bei der Ausgestaltung ihm der „Will of all Wills" wieder als Leitstern dienen. In welchem Maße dies der Fall gewesen ist, gilt es zu untersuchen.

b) Der Vater Galotti. (Othello.)

Obgleich Lessing sein Drama „Emilia" benannt hat, ist diese nur ein Opferlamm. Der Träger der Handlung, auf dessen Denkart und Tat es ankommt, ist der Vater Galotti. Faßt man dessen Wesenart ins Auge, so ist zunächst nichts auffälliger, als die ausgesprochene Seelenverwandtschaft mit Tellheim. Wie dieser, ist auch der alte Galotti ganz auf sich allein gestellt, dessen Edelmut, überspanntes Ehrgefühl und Tugendstolz, ihn zu einem Einsiedler und Misanthropen gemacht haben. Auch er ist eine — Soldatennatur, die, wenn es sich um „Ehre" handelt, nicht rechts noch links sieht, sondern immer nur gerade aus geht. Der Oberst a. D. Galotti ist nur entschieden — spartanischer, rauher und womöglich noch starrsinniger, als der in seine Minna sterblich verliebte Major a. D. Wir müssen ihn uns mindestens ein Jahrzehnt älter denken und entsprechend fertiger, abgeschlossener, strenger, schroffer. Muß er doch vor allem der ungeheuerlichen Tat fähig sein: die Unschuld seiner über alles geliebten Tochter zu retten, indem er ihr selbst den Dolch in die Brust stößt! Wurden wir schon beim Tellheim,

damit wir ihm einen zureichenden Grad von Starrsinn und Leidenschaftlichkeit zutrauten, auf den Mohren von Venedig hingewiesen, wieviel mehr noch erinnert der alte Galotti an diesen! „Ein alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut“, kennzeichnet ihn gleich eingangs der Prinz selbst. Wessen der „rauhe Degen“ fähig sei, wird dieser zum Schlusse genugsam erfahren! Wie kurz angebunden ist er mit seiner eigenen Gattin, der Mutter Claudia! Wie mißtrauisch auch *ihr* gegenüber, da sie eine zu große Schwäche für die — Welt zeigt! Daß sie darauf bestanden hat, zur Vollendung der Erziehung der Emilia und ihrer Einführung in die Welt in die Stadt überzusiedeln, hat den Alten tief verstimmt. Er selbst ist draußen auf dem Lande geblieben. Daß Emilia am Morgen ihres Hochzeitstages *allein* in die Messe gegangen ist, wenn auch nur wenige Schritte weit vom Hause, reizt sein Mißtrauen, rührt seine Galle auf. Gar als er erfährt, daß sie auf der Vegghia beim Kanzler Grimaldi im Hause dem Prinzen begegnet ist und, zur nicht geringen Genugtuung der eitlen Mutter, der Prinz sich ihr sogar besonders gnädig bezeigt, von ihrer Munterkeit und ihrem Witze bezaubert, ihre *Schönheit* gepriesen hat — kommt er vollends aus der Fassung. „Nun gut, nun gut! Auch das ist so abgelaufen. — Ha! wenn ich mir einbilde — das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin! — Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt. — Claudia! Claudia! der bloße Gedanke setzt mich in Wut.“ — Und er stürzt, ohne die Heimkehr der Tochter nur abzuwarten, davon. — „Welch ein Mann!“ — ruft verzweifelt Claudia. „O, der rauhen Tugend! — wenn anders

sie diesen Namen verdient." Gerade so urteilte schon Minna über ihren Tellheim, der mit dem Mohren von Venedig so viel Ähnliches hatte. Wieviel mehr Ursache hatte Claudia, an den furchtbaren Mohren in seiner Raserei zu denken! — „Ha, du kennst deinen Vater nicht!" — ruft sie der Emilia zu, als diese aus der Kirche, wo ihr der Prinz seine Liebe erklärt hat, zurück ist. „In seinem Zorne hätt' er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt. —" Genau, wie er es am Schlusse der Tragödie tun wird. Wie ähnlich er hierbei dem Othello wird, werden wir noch sehen. Genug — wie schon für die Kennzeichnung seines Tellheim, so hat Lessing unverkennbar für die Zeichnung des alten Galotti Shakespeares Othello genutzt.

c) Der Prinz und Emilia. (Romeo und Julia.)

Schon Kuno Fischer hat (G. E. Lessing als Reformator der deutschen Literatur, S. 246/7) bemerkt, wenn der Prinz nicht in seinem Ungestüm so unbesonnen handelte, „dann waren seine Empfindungen nicht diese Leidenschaft und er selbst nicht dieser Charakter, nicht Hettore Gonzaga, so wie Romeo nicht Romeo hätte sein müssen, wenn er Seelenruhe genug gehabt, um auf sichere Nachrichten von seiner Julia zu warten und am Sarge derselben mit der Möglichkeit des Scheintodes zu rechnen." „Ich vergleiche," setzt Kuno Fischer einschränkend hinzu, nicht die Art dieser Charaktere, sondern die Triebkraft ihrer Leidenschaften, die so sind, wie der Prinz von sich sagt: „Ich bin eilig!" Etwas

mehr Besonnenheit und Phlegma, etwas weniger Leidenschaft und Feuer: — und die Liebe erlebt keine Tragödien mehr!"

In der Tat — Hettore Gonzaga klingt in seinem Liebesungestüm an Shakespeares Romeo so vernehmbar an, daß man, einmal darauf aufmerksam, das Übereinstimmende in der ganzen Lage, gleicherweise der äußerlichen und innerlichen, nicht mehr los wird. Die Analogie weist viel weiter, als Kuno Fischer annahm. Begegnet nicht auch Romeo der Julia zufällig beim Vater Capulet auf dem Balle, um sich beim ersten Blick tödlich in sie zu verlieben, genau wie es dem Prinzen ergeht mit der Emilia in der Vegghia bei Grimaldi? Setzt nicht der Prinz alsbald, wie Romeo, jede Besonnenheit beiseite, um sich, kost' es was es wolle! Hals über Kopf in das Liebesabenteuer zu stürzen? Wohl ist Romeo ein reiner keuscher Jüngling, der in der Julia die Lebensgefährtin erobern will, während der „Wollüstling" Hettore Gonzaga nur darauf bedacht ist, Emilia zu vergewaltigen; allein auch er ist, wenigstens für den Augenblick, so in sie verliebt, daß er der Orsina auffagt und die geplante Ehe mit einer ihm ebenbürtigen Prinzessin nur als eine „konventionelle" auffaßt, die seinem Herzen nichts ist. Hat nicht auch Romeo, da er der Julia begegnet, eine andere Liebe im Sinn, deren Flamme erst beim Anblick der Julia erlischt? Hat nicht eben diese „Herzenswunde", wie sie ihm seine einseitige, unerwiderte Liebe geschlagen, ihn für die Flammenglut der vollen Liebe, wie sie ihm Julia entgegenbringt, besonders empfänglich gemacht? Liegt es nicht nahe, eine ähnliche psychologische Einwirkung des Verhältnisses des Prinzen

zur Orsina auf die Reizbarkeit seiner Seelenstimmung anzunehmen? Ein vollgültiges, auf Seelenaustausch beruhendes Liebesverhältnis hat zwischen ihm und der Orsina, obgleich diese in glühender Leidenschaft zu ihm entbrannt ist, nicht bestanden. Die Art, wie er für Emilia erglüht, bekundet nur zu deutlich, daß er noch keine Seelenbefriedigung gekannt hat.

Diese Analogie des Seelenzustandes und Temperamentes zwischen dem Prinzen und Romeo tritt indes erst, was Kuno Fischer offenbar übersehen hat, ins volle Licht, wenn man die noch ungleich größere Ähnlichkeit zwischen Lessings Emilia und Shakespeares Julia in Betracht zieht. Um die Emilia so zu gestalten, daß sie trotz ihres kindlichen Verhältnisses zum Vater und ihrer Brautschaft mit Appiani — für den „Wollüstling" von Prinzen zugänglich wurde, brauchte Lessing eine blutjunge, eben erst mannbar gewordene, römisch-katholische, ganz auf blinden Gehorsam gestellte Italienerin, die aus der klösterlichen Abgeschiedenheit, in der sie erzogen, plötzlich in die Welt eingeführt wird und sich im ersten Sinnentaumel — verliert. Brauchte er mit einem Worte eine — Julia, genau wie sich Shakespeare für sein Trauerspiel die junge Veroneserin mit ihrer schwachen, ethisch defekten Mutter, die statt sie zu schützen, ihr zum Verhängnis wird, ausersehen hatte. So unerfahren und entzündbar, wie die Julia, wird Emilia, auch wie diese, die sogar den Scheintod im Grabgewölbe über sich ergehen läßt, um ihrem Romeo treu zu bleiben, in der Not die höchste Heldenhaftigkeit zeigen. „Sie ist die Furchtsamste," kennzeichnet sie dementsprechend die Mutter Claudia, „und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer

ersten Eindrücke nie mächtig, aber nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt." Wie Shakespeares Julia, um nicht einem Anderen, dem schönen Paris, anzugehören, mit dem Tode liebäugelt und sich schließlich den tödlichen Stahl selbst in die Brust bohrt, wird Lessings Emilia dem Vater Galotti zusetzen, bis er ihr mit eigener väterlicher Hand den Tod gibt.

Wer wollte angesichts dieser ganzen Kette von Analogien noch zweifeln, daß für die Kennzeichnung der sich so überstürzenden Liebesglut des Prinzen und der mit in den Abgrund stürzenden Emilia Shakespeares „Romeo und Julia" Lessingen vorbildlich gewesen ist? Wir erinnern uns zum Überfluß, wie er des großen Briten flammendurchglühtes Liebespaar Voltairen gelegentlich seiner Zaïre vorgehalten hat; wie er dem Franzosen, der damit prahlte, daß nur seine Landsleute Liebe vollwertig zum Ausdruck bringen könnten, die Verwechslung von Liebe mit „Galanterie" nachsagte, daß Voltaire nur gleichsam die „Kanzleisprache" der Liebe kenne. Eben auf diesen Unterschied macht Mutter Claudia ihre Emilia aufmerksam: „Der Prinz ist galant. Du bist die unbedeutende Sprache der Galanterie zu wenig gewohnt. Eine Höflichkeit wird in ihr zur Empfindung; eine Schmeichelei zur Beteurung; ein Einfall zum Wunsch; ein Wunsch zum Vorsatz. Nichts klingt in dieser Sprache wie alles; und alles ist in ihr so viel als nichts." Das wollte Lessing nicht nur Voltairen gesagt, sondern auch sich selber angemerkt haben. Sogar der „Wollüstling" von Prinz in seiner „Emilia" sollte, wenn es sich um den Ausbruch

wahrer Liebesleidenschaft handelte, nicht von Romeo in Schatten gestellt, seine Emilia in ihrem Sinnestaumel ebenso glaubhaft sein, wie Shakespeares Julia.

d) Marinelli. (Polonius und Jago.)

„Ist es zum Unglücke so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind; müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen." Das Verhängnis des Prinzen erfüllt sich so unaufhaltsam, weil ihm Marinelli so unbedingt zu Willen ist. Wenn der Prinz diesen zum Schluß seinen „Freund" nennt, so wissen wir nur zu wohl, daß weder Marinelli noch der Prinz wirklicher „Freundschaft" fähig sind. „Freund" in dem Munde des Prinzen heißt, wie der Fall liegt, hier nur soviel, als „Vertrauter", als „Diener". Ist der Prinz der unbeschränkte Gebieter, so ist Marinelli der unbedingt Willfährige, der keinen höheren Ehrgeiz kennt, als durch schrankenlose Ergebenheit oder vielmehr Willensanpassung sich die Huld seines Herrn und Gebieters zu sichern, ist er der Typus eines — Höflings.

a) Polonius.

Gibt es aber einen vollendeteren Höfling, als Shakespeares Polonius in seinem Hamlet? Ist ihm nicht die Huld, der Beifall Seiner Majestät alles? Entbrennt Prinz Hamlet in Liebe zu seiner Ophelia, so erfüllt dies den Vater mit solcher Besorgnis, weil er sich gar nicht denken kann, daß Hamlet, der Thronerbe! seine, des Höflings, Tochter zur Gattin nehmen und zur Gemahlin erheben

könnte; Hamlet kann es daher nur auf die Entehrung der Ophelia angelegt haben. Das Allerschlimmste aber wäre doch, wenn Seine Majestät der König argwöhnen sollte, daß Polonius so hochmütig und unbesonnen gewesen sein könnte, eine solche Verirrung, unstatthafte Herablassung des Thronerben hinzunehmen. Nicht nur, daß Ophelia die Briefschaften und Liebespfänder Hamlet zurückgeben und sich von ihm abwenden muß — Polonius eilt, den König von allem sofort in Kenntnis zu setzen. Dies dünkt ihm seine heiligste — Pflicht! Mit anderen Worten: der Höfling geht dem Vater vor. Mag Hamlets Liebe noch so tief und treu sein, mag er noch so fest entschlossen sein, Ophelia als Gattin zu sich emporzuheben (wozu selbst die Königin, seine Mutter, als Mutter Amen sagen wollte!) — ein Kronprinz, wie ihn sich Polonius vorstellt, kann gar keine solche Absichten hegen; den Abstand zwischen ihm und dem Stande des Untertanen kann gar nichts, auch die glühendste, ernsteste Liebe nicht überbrücken! Für einen Polonius ist das so undenkbar, wie daß ein Halbgott zu einem schlichten Sterblichen oder ein schlichter Sterblicher zu einem Halbgott werde. Das ist wider die Naturordnung, käme geradezu einer Gotteslästerung gleich! Sollte Ophelia, seine Tochter, von der Macht der Liebe betört, von solchem Größenwahn erfaßt werden, so kann ihr dies nicht streng und radikal genug verwiesen, ausgetrieben werden. Sollte Prinz Hamlet die unübersteigbare Standesschranke, die ihn von ihr trennt, nicht beachten, so muß er — wahnsinnig sein!

So gibt das Standesbewußtsein es dem

Polonius ein: das Verhältnis zwischen Hamlet und Ophelia um jeden Preis abzubrechen. Das ist er seiner Tochter, sich selber, seinem Könige schuldig! Nur so vermag er in seiner Vorstellung Ophelia zu — retten. So völlig tritt das Menschtum als solches zurück. So völlig verständnislos ist der greise Höfling für wahre Liebe! So ahnungslos ist er über ihre Tragweite! Indem er Ophelien vor Hamlets und ihrer eigenen Liebe retten will, stürzt er sie in den Abgrund des Wahnsinns! „O Jephtha, Richter Israels — welchen Schatz hattest du?"

„Hätt' ein schön Töchterlein, nicht mehr,
„Die liebt' er aus der Maßen sehr —"

höhnt ihn daher Hamlet. Wie der religiöse Fanatiker Jephtha in seiner Beschränktheit durch einen blinden, gotteslästerlichen Schwur es fertig brachte, sein einziges Töchterlein mit eigener Hand abzuschlachten, — ähnlich hat Polonius seine Ophelia blindlings ins Verderben gestürzt, indem er das Menschliche, das Menschtum als solches hintansetzte.

Nicht nur sein geliebtes Töchterlein, auch sich selbst wird der übergeschäftige Höfling in seiner grenzenlosen Liebedienerei dem Könige gegenüber — umbringen. Daß König Claudius ein Brudermörder und Thronräuber ist, weiß jener Polonius, der sich ein Allseher und Wisser dünkt, wie wir wohl annehmen müssen, nicht. Daß Claudius, als Gatte der Witwe seines ermordeten Bruders, nach biblischer und bis in unsere Tage geltender englischer Auffassung in Blutschande lebt, weiß er aber doch? Es kümmert den „ehrlichen" Alten indes nicht! Nicht er ist zum Richter über seinen König bestellt. Er

hat Seine Majestät nicht zu beurteilen, sondern ihm zu — dienen. Und wenn Seine Majestät ein Brudermörder wäre, — es geht dies den gehorsamen dienstfertigen Höfling nichts an! König ist König. Ob der Heldengreis Vater Hamlet auf dem Throne sitzt oder sein Mörder ist einerlei; ein Polonius will und kann in der Person als solcher keinen Unterschied machen. Seine Willfährigkeit der Majestät gegenüber ist — ohne Vorbehalt und ohne Grenze. In solcher Willfährigkeit von keinem übertroffen zu werden, eben hierein setzt er als „Höfling" seinen Stolz und seinen Ehrgeiz.

Seiner Majestät in allem und jedem zu Willen zu sein, genügt ihm noch nicht. Er eilt dem Willen des Herrn und Gebieters voraus. Um Hamlets Seelenzustand und Geheimnis zu erforschen und an den Tag zu bringen, schlägt er dem Könige vor, ihn — aus dem Versteck heraus! zu belauschen, während Ophelia auf sein Geheiß, sich mit dem so Belauschten unterhält, sich verstellend, als Lockvogel dienend, ihn verrät. So stellt er sich für den König als Spion zwischen Hamlet und seine — Liebe! Diese Spionenrolle sagt ihm so zu, daß er sich erbietet, Hamlet auch während des Gesprächs mit seiner Mutter, da er diese zu Rede stellt, zu belauschen, sich, dem König Brudermörder zu Diensten, zwischen Mutter und Sohn drängt! Damit ist sein Maß endlich voll. Wähnend, daß es König Claudius selbst sei, der sich hinter der Tapete regt (und was ist Polonius in diesem Augenblicke anderes als das Ohr des Königs?) spießt ihn Hamlet — wie eine Ratte! — Was freilich dem so hoch „kultivierten" Voltaire, für den all die hier in Frage kommenden

ethischen Werte nicht vorhanden gewesen zu sein scheinen, die Eingebung eines „trunkenen Wilden" dünkte. Weshalb Polonius dem Hamlet in diesem Augenblicke so wenig wiegt, nicht mehr als eine Ratte! sagt dabei Hamlet zum Überfluß gleich darauf, als er den Gespießten erblickt, selbst:

Du kläglicher, vorwitz'ger Narr, fahr wohl!
Ich nahm dich für 'nen Höhern: nimm dein Los.
Du siehst, zuviel Geschäftigkeit ist mißlich. —

Warum drängte sich die höfische Drahtpuppe aber auch zwischen die lebenspendende Mutter-Natur selber!

Der Höfling Polonius, der nichts Höheres kennt, als unbedingteste Dienstbeflissenheit gegenüber Seiner Majestät, ist der diametrale Gegensatz, der absolute Gegenfüßler Hamlets. Während Hamlet ganz auf das Innenleben, auf innere Vertiefung und Läuterung gerichtet, in seinem Ringen nach Erkenntnis und somit nach Wahrheit die Wahrhaftigkeit über alles setzt, lebt der alte Polonius ganz auf der Oberfläche, der Außenwelt, in Schein und Trug dahin. Wahrheit und Wahrhaftigkeit sind für ihn so gut wie nicht vorhanden. Ist doch die Sonne, auch die seines „Sittentages", ihm die Huld seines königlichen Herrn! Von den Strahlen der königlichen Huld lebt er; nach ihr regelt sich auch sein Innenleben; sie allein vermag ihm Befriedigung zu gewähren. Der Beifall seiner Majestät ist ihm sein — Gewissen. Der „Stand", den Seine Majestät dem einzelnen anweist, der Maßstab, auch für die „ethische" Einschätzung der Menschen. Hamlet kann ihn nicht schwerer „beleidigen" und mehr in Verwirrung

bringen, als da er ihn einen „Fischhändler“ heißt und ihm auseinandersetzt, daß, wie es in dieser Welt hergeht, „ehrlich“ sein so viel heiße, als ein Auserwählter unter Zehntausenden sein! Wozu der Verblüffte zwar „Sehr wahr, mein Prinz!“ sagt, indes nicht anders, als wenn Hamlet eine Wolke erst mit einem Walfisch und dann mit einem Wiesel vergleicht, und der Meister der Höflinge ihm jedesmal — zustimmt.

Je „biederer“, je einwandfreier Polonius erscheint, wenn man nur ihn hört und den „höfischen“, „kavaliermäßigen“ Maßstab an ihn legt, je mehr er beanspruchen kann, als „treuer Königsdiener“, „liebevoller“ Vater geachtet zu werden, je mehr Mitgefühl der hilflose Greis erweckt, desto greifbarer nur tritt der Fluch in die Erscheinung, der sich ihm als „Höfling“ an die Sohle heftet. Ist er doch nur das blinde Werkzeug, die Drahtpuppe des Brudermörders Claudius, der seine höfische Dienstbeflissenheit nutzt, um den armen Hamlet — gleich seinem Heldenvater — hinterrücks auf die Seite zu bringen! Was weiß er seinem eigenen Sohne, Laertes, da er ihn nach Paris entsendet, um ihn zu einem vollendeten „Kavalier“ zu machen, für „gute Ratschläge“ auf den Weg zu geben! Und das Ergebnis? Der „Kavalier“ Laertes, der vor allem seine „Ehre“ mit seinem Degen zu wahren gelernt hat, verschwört sich mit dem Giftmischer Claudius und taucht die Spitze seines Degens, indem er Hamlet zu einem „ritterlichen“ Waffenspiel auffordert, in Gift! So sieht der wohlerzogene Sohn, der „Kavalier“ des „biederen“ Polonius im Grunde aus. Danach ist auch der Vater zu beurteilen.

Zu diesem Polonius ist Lessings Marinelli offenbar in die Schule gegangen. Auch er kennt keinen höheren Ehrgeiz, als seinem Herrn und Gebieter, dem Souverän, zu Gefallen zu sein. Wie Polonius bereit ist, das Erdenkliche unternimmt, um Hamlet dem Claudius ins Netz zu bringen, so Marinelli — um Emilia für den Prinzen einzufangen. Sein ursprünglicher Plan mißlingt, weil der zu beseitigende Bräutigam, Graf Appiani, es ablehnt, noch vor der Hochzeit als Gesandter des Prinzen zu verreisen; auf eine solche „unhöfische" Denkweise war der Kammerherr Marinelli nicht gefaßt. „Sie scherzen, Herr Graf!" Appiani: Mit Ihnen? — Marinelli: Unvergleichlich! Wenn der Scherz dem Prinzen gilt, so ist er um so viel lustiger." Marinelli hält es für ausgeschlossen, daß es einen zureichenden Grund geben könne, eine derartige vom Landesherrn zugedachte „Ehre" abzuweisen, einem so gemessenen „Befehl" sich zu widersetzen. Auch die angesetzte Hochzeit kann keine zureichende Entschuldigung sein. Seine Hochzeit kann man hinausschieben. „Die Sache mag ihr Unangenehmes haben, aber doch dächt' ich, der Befehl des Herrn —." Worauf Graf Appiani: „Der Befehl des Herrn — des Herrn? — — Ich gebe zu, daß Sie dem Prinzen unbedingten Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. — Ich kam an seinen Hof als ein Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen, aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größern Herrn —" Unter größeren Herrn meint selbstverständlich Appiani — den Herrgott selbst. An diesen denkt ein Marinelli indes zuletzt. „Größer oder kleiner: Herr ist Herr." — Über welche Re-

plik Appiani nur die Achseln zucken kann. „Daß ich mit Ihnen darüber stritte!" —

Als Marinelli dem steifnackigen Grafen gegenüber sich nicht anders zu helfen weiß und sich erdreistet, von der Hochzeit als überflüssiger „Zeremonie" zu spötteln, — die Eltern würden es nicht so genau nehmen und Emilia bleibe ihm ja wohl gewiß — bricht der Graf los. „Ja wohl gewiß? — Sie sind mit Ihrem Ja wohl — ja wohl ein ganzer Affe!" — Worauf der „Kavalier" Marinelli vom Grafen natürlich — „Genugtuung" fordert. Indes um sich, als Appiani den Ehrenhandel gleich im Hofraum ausgefochten wissen will, — zu drücken.

Jedoch erst die Gräfin Orsina wird dem „Höfling" die Maske vollends vom Gesichte reißen. Sie weiß am besten, wie es im Hofstaat aussieht. Die „Buhlerin" des Herrschers, vor der sonst alle Türen aufflogen, wird jetzt — auf Befehl des Prinzen — abgewiesen. „Ich bin doch zu Dosalo? Zu dem Dosalo, wo mir fast ein ganzes Heer geschäftiger Augendiener entgegenstürzte? wo mich sonst Lieb' und Entzücken erwarteten? —" Das Ungestüm, mit dem sie auf Marinelli (sonst der erste, der ihr zu Füßen lag) einstürmt — vernichtet den Ratlosen. „Wie er da steht, der Herr Marchese! Was er für Augen macht! Wundert sich das Gehirnchen? und worüber denn?" — Sie hat im Nebenzimmer den Aufschrei der Emilia gehört. „Ich wollte herein, und der Schurke von Bedienten trat vor." „Meine liebste, beste Gräfin," stottert Marinelli. „Es war ein weibliches Gekreische. Was gibt's, Marinelli? — O sagen Sie mir doch, sagen Sie mir — wenn ich anders Ihre liebste, beste Gräfin bin. — Verdammt,

über das Hofgeschmeiß! Soviel Worte, soviel Lügen!" — Und als der Betöpperte, ihr beistimmend, sie mit einem „Allerdings" zu beschwichtigen sucht, noch einmal: „Allerdings? — O des weisen Mannes, den man sagen lassen kann, was man will!" — Genau, als stünden Hamlet und Polonius vor uns! Und zum dritten Male: „Kommen Sie, Marinelli, aus Barmherzigkeit, lieber Marinelli! Lügen Sie mir eins auf eigene Rechnung vor. Was kostet Ihnen denn eine Lüge?" — Liebedienerei, Schein und Trug. Lüge um Lüge. Alles — nur nicht Natur und Wahrheit.

β) Jago.

Der alte Polonius war, trotz alledem und alledem, menschlich genommen, ein „Biedermann". Marinelli ist nicht nur der dienstfertige Höfling, sondern obendrein der raffinierteste Ränkeschmied und Schurke, ein wahrer Teufel, Polonius und Jago in einer Person. In Jago hat Shakespeare in der Tat einen wahren Teufel gestaltet. Der verschlagene Florentiner, aus der Stadt des Machiavell, ist die Selbstsucht in Person. Er kennt nur sich und seinen Vorteil. Der Mohr, der edelmütige Othello, muß mitsamt seiner Desdemona um jeden Preis zugrunde gerichtet werden, weil er anstatt Jago den Cassio zu seinem Leutnant gemacht hat. Der armselige Rodrigo, dem es Desdemona angetan hat, muß erst den Vater Brabantio, wegen der Entführung der Desdemona durch Othello, alarmieren und zur Raserei bringen, damit der väterliche Fluch mit in die Wagschale falle; dann, in der Trunkenheit, mit Cassio anbändeln und diesen verwunden, um schließlich selbst

dabei umzukommen. Cassios Unbesonnenheit und die Dirne Bianca müssen die arglose Desdemona verdächtigen und Othello in Harnisch bringen helfen. Der Rassengegensatz wird ausgenutzt, um die Tragödie zu besiegeln. Alles, um Jagos Selbstsucht und Rachedurst zu befriedigen. Sein Ränkespiel beherrscht in dem Maße die Fabel des Stückes, daß die ganze Tragödie, obgleich sie im Grunde durch die Wesensart des Othello bedingt wird, als ein Intrigenstück bezeichnet werden könnte.

Entspricht dies nicht genau der Rolle des Marinelli in Lessings „Emilia“? Nur um sich die Gunst des Landesherrn zu sichern, sich bei diesem warm zu setzen, dingt er Briganten, welche Appiani erschießen und die Emilia auf das Lustschloß des Prinzen schaffen. Wenn hierbei, um diese Schurkerei zureichender zu motivieren, Lessing den Marinelli in einen Ehrenhandel mit Appiani verwickelt, so wiegt das nicht schwerer, als bei Shakespeare die Andeutung, daß Othello, allerdings nur nach der Versicherung des Jago selbst, Jagos Frau zu nahe getreten sei. Wie Jago, so kennt auch Marinelli nur sein Selbst. Der Dienst beim Landesherrn ist sein — Brot. Auf diese Gunst des Souveräns ist seine ganze Existenz gestellt. Um sich diese zu sichern, wird er nicht nur zu jeder Untat bereit sein, sondern, indem er derart dessen Lüsten frönt, ihn selbst ins Verderben stürzen. Auch sein Ränkespiel bedingt in dem Maße den Gang der ganzen Handlung, die Fabel, das auch Lessings „Emilia“, ähnlich wie Shakespeares „Othello“, als ein Intrigenstück gekennzeichnet werden kann.

Wie Lessingen bei der Ausgestaltung Mari-

nellis, des abgefeimten Schurken, der all das Unheil angerichtet hat, Shakespeares Jago ständig vorgeschwebt hat, verrät zum Überfluß, wenn auch noch so verschleiert, die Schlußwendung, die Besiegelung seines Schicksals. Bei Shakespeare wird Jago nicht gleich umgebracht, der Senator Ludovico ordnet vielmehr an, ihn lebend nach Venedig zu schaffen, um ihn dort so entsetzlich und lange als irgend möglich zu foltern. Bei Lessing ruft, als Marinellis ganze Schurkerei am Tage liegt, und der Vater Galotti ihn dafür, zugleich mit dem Prinzen, erdolchen möchte, Emilia: „Um des Himmels willen nicht, mein Vater! — *Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben.*“ — Der Unterschied besteht nur darin, daß Shakespeare Jago abführen läßt, um ihn möglichst lange zu quälen, leibhaftig zu Venedig auf die Folter zu spannen, während Lessing seinen Jago-Marinelli den Höllenqualen seines eigenen Gewissens anheimgibt.

e) *Die Orsina.* (Hamlet.)

Die Gräfin Orsina in Lessings „Emilia“ ist zunächst unverkennbar eine zweite Marwood. Wie diese mit der Überlegenheit des Alters und der Willensstärke den jungen Mellefont in ihre Gewalt gebracht hat, und als dieser, zu Sara in Liebe erglüht, der Entsagten zu entrinnen sucht, allesamt zugrunde richtet, so wird die Orsina, als der Prinz sie infolge seiner Leidenschaft für Emilia abstößt, durch ihr Dazwischenfahren, ihre dämonische Persönlichkeit, die Katastrophe der Emilia herbeiführen. Hatte Lessing, um der Marwood eine möglichst tragische Größe,

möglichst viel tragisches Gewicht zu geben, sie zu einer Medea gestempelt, so ist die Orsina, wie dies Danzel bereits richtig erschaut hat, ein „weiblicher Hamlet“. Wie Shakespeares Dänenprinz dazu da ist, die durch die Untat des Claudius und die blinde Unterwürfigkeit seines Hofstaates, der Polonius, Rosenkranz und Güldenstern, Osrick und wie die blinden unterwürfigen Jasager ohne eigenes Gewissen alle heißen mögen, verpestete Atmosphäre in Dänemark, gewittergleich, unter Blitz und Donner, durch Einsatz seiner Person, zu reinigen, ähnlich hat auch die Gräfin Orsina am Hofe im Fürstentum des Hettore Gonzaga mit ihm und seinen Höflingen aufzuräumen. Hat Hamlet seinen Vater, den Heldenkönig zu rächen, so Lessings Orsina mit ihrer eigenen Ehre die vom fürstlichen Wollüstling Verführten und noch zu Verführenden, das Weib als solches. „Ah! Wenn Sie wüßten, —“ ruft sie dem Vater Galotti zu, „wenn Sie wüßten, wie überschwenglich, wie unaussprechlich, wie unbegreiflich ich von ihm beleidigt worden, und noch werde: — Sie könnten, Sie würden ihre eigne Beleidigung darüber vergessen.“ Und die Rachedürstige berauscht sich in der Phantasie, die ihr die ganze Reihe der Verführten vorspiegelt, wie sie den Verführer zerfleischen und dem Verräter das Herz aus dem Leibe reißen, das er als Don Juan jeder versprach und keiner gab.

Wie in Shakespeares „Hamlet“ gilt es auch in Lessings „Emilia“ die aus den Angeln gekommene sittliche Ordnung wieder einzurenken, kann dies nur geschehen, indem das ganze bestehende Staatswesen über den Haufen geworfen wird. Wie Hamlet den Polonius spießt und die Rosenkranz und Gülden-

stern, durch seine Gegenmine, in die Luft sprengt, so beginnt Orsina ihr Werk, indem sie Marinelli, wie geschildert, abfertigt, moralisch vernichtet, in ihm und mit ihm das ganze „Hofgeschmeiß". Um schließlich davonzustürzen und den Landesherrn auf offenem Markte als Mörder zu brandmarken. Nur daß es Lessing bei der Drohung, der Revolution in Sicht, beläßt, das aufgezogene Gewitter nicht austobt und zum Austrag kommt, wie bei Shakespeare, wenn am Schlusse der Leichenhaufen daliegt und Fortinbras, als Erbe Hamlets, für das gereinigte Dänemark einen neuen Tag heraufbringt. Die Grundlinien, Anlaß und Endziel in Lessings „Emilia" entsprechen denen in Shakespeares „Hamlet" in dem Maße, daß sie sich geradezu decken. Es ist letzten Endes das gleiche Thema.

So ist die Orsina, nicht nur ihrer Aufgabe, ihrer Tendenz nach, auch ihrem Wesen, ihrem Temperament, ihrem Intellekt nach, ein — Hamlet, dem genialen Dänenprinzen so ähnlich, wie es eine Schwester nur sein kann. „O! Ich kenne sie," kennzeichnet sie der Prinz selbst dem Maler Conti, als dieser ihm das Bildnis von ihr bringt, das er bestellt hatte, da sie ihn noch in ihrer Zaubergewalt gehabt hatte, „jene stolze, höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde! — Ich leugne nicht, daß ein schöner Mund, der sich ein wenig spöttisch verzieht, nicht selten um so viel schöner ist. Aber, wohlgemerkt, ein wenig: die Verziehung muß nicht bis zur Grimasse gehen, wie bei dieser Gräfin. Und Augen müssen über den wollüstigen Spötter die Aufsicht führen, Augen, wie sie die gute Gräfin nun gerade gar nicht hat. — — Alles, was

die Kunst aus den großen, hervorragenden, stieren, starren Meduſenaugen der Gräfin Gutes machen kann, das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht. — Redlich, sag' ich? — Nicht so redlich wäre redlicher. Denn, sagen Sie selbst, Conti, läßt sich aus diesem Bilde wohl der Charakter der Person schließen? Und das sollte doch. Stolz haben Sie in Würde, Hohn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermut verwandelt."

Dies Bild, wie es dem wollüstigen Prinzen in seiner Treulosigkeit und Frivolität jetzt erscheint, da er die „Meduſenaugen" zu fürchten nur zu guten Anlaß hat, ergänzt auf das Willkommenste sein Marinelli, allerdings ebenfalls auf seine Weise. Solange die allmächtige Buhlerin in der Gunst war, hat er ihr nicht demütig genug die Schleppe tragen, ihr seine Ergebenheit, seine „Freundschaft" bekunden können. Wie er dies aber alles nur tat, um seinem Herrn und Gebieter zu gefallen, so wird er jetzt alles tun, um ihn in seiner Abneigung zu bestärken und bei der Entfernung der Abgedankten behilflich zu sein. Er stellt sich ihr nicht nur als Kammerdiener des Prinzen in den Weg und verhindert sie, in die vertraulichen Gemächer einzudringen. Vergeblich hat der Prinz, als er Marinelli aufgibt, sie kurz abzufertigen, ihm geraten, sich nicht weiter mit ihr abzugeben. Sie nagelt ihn fest und zwingt ihn, Rede und Antwort zu stehen. Wir erinnern uns, wie sie ihn dabei anpackte und den Höfling mit den schier tödlichen Blitzen ihrer racheglühenden Beredsamkeit zunichte machte, wie es Hamlet selbst mit Polonius und Genossen nicht vernichtender konnte. Sie ist aber nicht nur ein verzweifeltes rachedürstiges Weib.

Wie Hamlet, der langjährige Wittenberger Student, so ist auch sie in ihre Bücherei vertieft, forscht auch sie bis auf den Grund nach dem Woher, Wozu, Wohin. Marinelli heißt sie denn auch eine „Philosophin". Wie der Dänenprinz, so verrät auch sie, ihre innersten Gedanken, ihre — Philosophie. „Gleichgültigkeit! Gleichgültigkeit an die Stelle der Liebe? — Das heißt, nichts an die Stelle von etwas. Denn lernen Sie," apostrophiert sie den vor Angst und Ratlosigkeit schlotternden Marinelli, „nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, daß Gleichgültigkeit ein leeres Wort, ein bloßer Schall ist, dem nichts, gar nichts entspricht. Gleichgültig ist die Seele nur gegen das, woran sie nicht denkt; nur gegen ein Ding, das für sie kein Ding ist. Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding ist, — das ist so viel, als gar nicht gleichgültig. — Ist dir das zu hoch, Mensch?" —

Eine „Philosophin"? — „Ja, ja, ich bin eine. — Aber habe ich mir es jetzt merken lassen, daß ich eine bin? — O pfui, wenn ich mir es habe merken lassen, und wenn ich mir es öfter habe merken lassen! Ist es wohl noch ein Wunder, daß mich der Prinz verachtet? Kann ein Mann ein Ding lieben, das ihm zum Trotze auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel, als ein Mann, der sich schminkt. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten. — Nun, worüber lache ich denn gleich, Marinelli? — Ach, jawohl! Über den Zufall! daß ich dem Prinzen schreibe, er solle nach Dosalo kommen; daß der Prinz meinen Brief nicht liest, und daß er doch nach Do-

salo kommt. Ha! ha! ha! Wahrlich ein sonderbarer Zufall! Sehr lustig, sehr närrisch! — Und Sie lachen nicht mit, Marinelli? — Mitlachen kann ja wohl der gestrenge Herr der Schöpfung, ob wir arme Geschöpfe gleich nicht mitdenken dürfen. — (Ernsthaft und befehlend): So lachen Sie doch!" Marinelli: „Gleich, gnädige Gräfin, gleich!" Orsina: „Stock! Und darüber geht der Augenblick vorbei. Nein, nein, lachen Sie nur nicht. — Denn sehen Sie, Marinelli (nachdenkend bis zur Rührung), was mich so herzlich zu lachen macht, es hat auch seine ernsthafte — sehr ernsthafte Seite. Wie alles in der Welt! — Zufall? Ein Zufall wäre es, daß der Prinz nicht daran gedacht, mich hier zu sprechen, und mich doch hier sprechen muß? Ein Zufall? — Glauben Sie mir, Marinelli: das Wort Zufall ist Gotteslästerung. Nichts unter der Sonne ist Zufall; — am wenigsten das, wovon die Absicht so klar in die Augen leuchtet. — Allmächtige, allgütige Vorsicht, vergib mir, daß ich mit diesem albernen Sünder einen Zufall genannt habe, was so offenbar dein Werk, wohl gar dein unmittelbares Werk ist! — — — Still mit dem Aber! Die Aber kosten Überlegung: — und mein Kopf! mein Kopf! —"

Ist es zu verwundern, daß Marinelli die so Rasende, von Hohn und Witz Übersprudelnde, wie Polonius den Hamlet, für — wahnsinnig hält, jedenfalls dafür ausgibt? „Mein Herr," flüstert er dem alten Galotti ins Ohr, als er diesen einen Augenblick mit der Orsina allein lassen muß, „ich muß Sie hier mit einer Dame lassen, die — der — mit deren Verstande — Sie verstehen mich. Ich sage Ihnen dieses, damit Sie wissen, was Sie auf ihre Reden zu geben

haben, — deren sie oft sehr seltsame führt. Am besten, Sie lassen sich mit ihr nicht ins Wort." — Odoardo verspricht es, läßt sich aber trotzdem mit ihr ein, um auszurufen: „Bei Gott, so spricht keine Wahnwitzige!" Worauf Orsina: „Wahnwitzige? Das war es also, was er Ihnen von mir vertraute? — Nun, nun; es mag leicht keine von seinen gröbsten Lügen sein. — Ich fühle so was! — Und glauben Sie, glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren."

So bewegt sich auch Lessings Orsina, sein „weiblicher Hamlet", wie ihr Vorbild, Shakespeares Dänenprinz, infolge der furchtbaren Seelenerregung in der Tat auf der Grenze des Wahnsinns, ohne wirklich wahnsinnig zu sein. Die Orsina darf, so gut wie Hamlet selbst, trotzdem sie eine Ahnung von Wahnsinn überschleicht, sich sagen, daß sie nie mehr Grund gehabt habe, mit ihrem Verstande zufriedener zu sein, als da sich der ganze sittliche Abgrund auftut, den die Untat des Prinzen und seines Marinelli aufgerissen hat. Wie Hamlet dem Claudius, so legt sie dem Marinelli und damit zugleich dem Prinzen die Falle. Nicht vergeblich. Wie Claudius angesichts des Schauspiels, das Hamlet ihm vorführen läßt, sich erbleichend verrät, und Hamlet über die Ermordung seines Vaters volle Klarheit bringt, so hegt die Orsina, in Anbetracht der Betroffenheit Marinellis, nicht den geringsten Zweifel über das Geschehene und so flüstert sie, ganz im geheim, ihm donnernd ins Ohr: „Der Prinz ist ein Mörder!" — „Gräfin — Gräfin —" stammelt Marinelli, „Sie sind ganz von Sinnen!" — Orsina: „Von Sinnen?

Ha! ha! ha! (aus vollem Halse lachend.) Ich bin selten oder nie mit meinem Verstande so wohl zufrieden gewesen, als eben jetzt. — Zuverlässig, Marinelli; — aber es bleibt unter uns — (leise) der Prinz ist ein Mörder! Des Grafen Appiani Mörder! — Den haben nicht Räuber, den haben Helfershelfer des Prinzen, den hat der Prinz umgebracht!“

So kommt auch sie, dank der Glut ihrer Seele, ihrem alles durchdringenden Scharfblick, ihrer Beredsamkeit, ihres moralischen Mutes — gleich Hamlet — ans Ziel.

f) Hingang der Emilia.

Der Vater Galotti wächst sich, wie bemerkt, erst gegen Schluß zu einem Othello aus. Ist er doch dazu bestimmt, wie dieser seine Desdemona, seine Emilia mit eigner Hand zu töten. Aus welchem Beweggrunde heraus und auf welche Weise, in welcher Verfassung Othello das Ungeheuerliche vollbringt, darüber hat Shakespeare selbst nicht die geringste Unklarheit gelassen. Alles ist so scharf, wuchtig und anschaulich als möglich zur Darstellung gebracht. Was Othello dazu bestimmt, Desdemona zu töten, ist keineswegs, wie gemeinhin angenommen wird, Raserei der Eifersucht. Wohl ist es Jago geglückt, in Othellos von Liebe überquellender Brust die Eifersucht zu entzünden und bis zur Raserei zu steigern. Es genügte hierzu nicht, auf Cassios Liebenswürdigkeit hinzuweisen, — erst, als Jago in Othello den Mohren, den unüberwindlichen Rassengegensatz zum Bewußtsein bringt, hat er gewonnenes Spiel. Das entscheidende Moment, welches Othello

vollends die Fassung raubt, ist: daß, wenn er an Desdemona, ihre Liebe und Unschuld, nicht mehr zu glauben vermag, er an nichts mehr zu glauben vermag, daß er, der Ausgestoßene, die Menschheit aufgibt, daß in seiner heißglühenden kindlichen Negerbrust das — „Chaos" wiederkehrt, er in dem Chaos untergeht. Und so handelt es sich für ihn um Sein oder Nichtsein. Sein ganzes Wesen ist bis in die letzten Wurzeln hinein erschüttert. Er kann es nicht dabei belassen, ohne sich selbst, seinen Glauben an die Gottheit aufzugeben. In dieser religiösen Seelenverfassung tut er, im Angesichte des lichtstrahlenden Himmels den Schwur: nicht abzulassen, als bis der göttlichen Gerechtigkeit genüge geschehen ist. Er betritt demgemäß das Schlafgemach nicht von Eifersucht verzehrt, als ein Rasender, er kommt, als — Richter, um das göttliche Urteil zu vollstrecken. „Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz! Laßt sie mich Euch nicht nennen, keusche Sterne! Die Sache will's." Nie ist ihm seine Desdemona lieblicher erschienen, als da er die ahnungslos Schlummernde mit der Kerze in der Hand beleuchtet: „Dein Licht ausgetan, du Meisterstück der herrlichen Natur, wie find' ich den Prometheusfunken wieder, dein Licht zu zünden. Pflückt' ich deine Rose, nie kann ich ihr den Lebenswuchs erneu'n, sie muß, muß welken. Dufte mir (indem er sie küßt) vom Stamm! O würz'ger Hauch, der fast Gerechtigkeit ihr Schwert zu brechen zwingt!" Und er küßt sie wach. „Hast du zu Nacht gebetet, Desdemona?" Desdemona: „Ja, mein Gemahl." — „Kannst du dich einer Sünde noch erinnern, nicht ausgesöhnt dem Himmel und

der Gnade, so flehe jetzt alsbald.“ Desdemona: „Ach, mein Gemahl! Was willst du damit sagen?“ Othello: „Wohl, tu' es und sei kurz; ich geh' beiseite; nicht möcht' ich deinen Geist in Sünden töten, nein, Gott verhüt's! Nicht deine Seele töten.“

Spricht so blindwütende Eifersucht? Ein — aus Eifersucht Rasender? Bekundet nicht sein ganzes Auftreten gottergebene Fassung, vollendete Selbstbezwingung? Er will seine Desdemona opfern, wie Abraham seinen Sohn, oder Jephtha seine Tochter. Erst als Desdemona die Tat, um derentwillen er sie töten muß, leugnet, leugnet, obgleich er den augenfälligen Beweis, das verhängnisvolle Taschentuch, in Händen hat! verliert er die Fassung. Nicht nur die Ehe zu brechen, sondern auch noch angesichts des Todes zu — lügen! Das ist mehr, als sein ethisches Ehrgefühl zu ertragen vermag. Und so wird er wieder zum Rasenden, erdolcht er sie im blinden Affekte. „Meineidig Weib! Ha! Du versteinst mein Herz, und machst zum Mord, was ich als Opfer meinte. Nieder mit dir, Metze!“ Und die Untat ist geschehen. Die Sache, die Sache wollte es. Nicht weil er wähnt, daß Desdemona ihm untreu gewesen sei, sondern weil sie, die ihm das Ideal des Weibes, das Weib als solches war, die Ehe hat brechen können, indem sie sich einem andern hingab. Wenn dies selbst seine Desdemona, ein „Engel“ wie sie, es vermochte, welchem Weibe ist zu trauen? Er tötet nicht seine Desdemona, sondern die Metze, das gefallene Weib als solches. Seine Desdemona hat er, wie wir sahen, nie inniger geliebt.

Ihre Seele war seine Seele, seine Seele ihre

Seele, so echt und vollkommen war ihre gegenseitige Liebe, der Austausch ihrer Seelen. Selbst der Todesstoß von seiner eignen Hand, die denkbar furchtbarste Beschimpfung, wird sie an ihm und seiner Liebe nicht irre machen. Da Emilia, das ehrliche Weib des teuflischen Jago, die Sterbende fragt: „O! wer hat die Tat vollbracht?“ erwidert Desdemona:

„Niemand — ich selbst! — Leb' wohl! Empfiehl
Mich meinem gütigen Gemahl.“

Man vergegenwärtige sich diese Schlußszene, diesen Ausgang von Shakespeares „Othello“ und vergleiche damit den Hingang von Lessings Emilia, ihre Tötung von der Hand ihres Vaters und zweifle noch, daß Shakespeare auch in diesem Falle Lessingen als Leitstern und Wegweisung gedient hat! Wie Jago nicht abläßt, bis Othello entschlossen ist, tödliche Rache zu üben, so wird die Orsina nicht ruhen, als bis sie den Vater Galotti so weit hat, daß er entschlossen ist, mit Emilia zugleich sie, die verlassene Buhlerin, alle Verführten oder noch zu Verführenden zu rächen, das Urteil an dem Wollüstling von Prinzen zu vollstrecken. Hierzu drückt sie ihm ihren eigenen Dolch in die Hand.

Wenn der alte Galotti, sehr gegen den Willen der Orsina, schließlich den tödlichen Stahl statt dem Prinzen und seinem Marinelli, dem Kuppler, der eigenen unschuldigen Tochter, der Emilia in die Brust stößt, so ähnelt er auch hierin dem Othello, der statt den Cassio, seine Desdemona erdolcht. Auch der Vater Galotti handelt nicht in der ersten Aufwallung rasender Leidenschaft. Auch er wird den Todesstoß führen,

nur damit seine Emilia keine — Metze werde. Erst als sie bekennt, selbst, infolge ihrer weiblichen Schwäche, vor dem Prinzen nicht sicher zu sein, stößt er zu. „Gott, was habe ich getan!" — Emilia: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblätterte. — Lassen Sie mich sie küssen, die väterliche Hand." Es fehlt kaum mehr, als daß Odoardo seinerseits seiner „Rose" auch noch einen Kuß auf die Lippe drückt, ehe sie verduftet, um die Analogie mit der sterbenden Desdemona vollkommen zu machen. Da der Prinz, hinzukommend, Odoardo zuruft: „Grausamer Vater, was haben Sie getan!" entgegnet dieser: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. — War es nicht so, meine Tochter?" Worauf Emilia: „Nicht Sie, mein Vater — ich selbst — ich selbst —" So wenig wie Othello, will der alte Galotti die Lüge gelten lassen. „Gehe mit keiner Unwahrheit aus der Welt. Nicht du, meine Tochter! Dein Vater, dein unglücklicher Vater!" Emilia, die nicht wie Desdemona als Gattin mit ihrem Othello ein Leib und eine Seele ist, aber nicht ihr eigener Vater sein kann, löscht im letzten Atemzuge die „Lüge", die nur ihre unbeirrbare kindliche Liebe bezeugen sollte, aus, indem sie wenigstens noch: „Ah — mein Vater —" über die Lippe bringt.

Ohne den Vorgang des großen Briten mit seinem „Othello" hätte Lessing offenbar eine solche Kühnheit, wie es unter gegebenen Umständen die Tat des alten Galotti ist, nicht gewagt. Wenn irgendwo so bedurfte er bei dieser Schlußwendung in seiner „Emilia" des Rückhaltes seines Will of all Wills, dem er fast Zug um Zug nachgezeichnet hat.

g) Shakespeares Einwirkung auf das Ganze der „Emilia".

Wir sahen, in welcher Weise und in welchem Umfange Lessing, bei der Ausgestaltung seiner „Emilia" Shakespeares „Romeo und Julia", „Othello" und „Hamlet" im einzelnen genutzt hat. Sollte ihm der englische Dichterkönig nicht für das Ganze seiner Mustertragödie erst recht maßgebend gewesen sein? In der Tat ist dies, wie wir nachgerade unsern Lessing kennen, so selbstverständlich, daß es sich nur um Feststellung des in Frage kommenden Shakespeareschen Meisterwerkes handeln kann. Dies aber ist im vorliegenden Falle unverkennbar dessen „Hamlet" gewesen.

Hamlet ist unter den Shakespeareschen Tragödien nicht nur die tiefsinnigste, sondern auch die feinst gesponnene. Erfahren wir doch gleich eingangs durch den Mund des Geistes das, was bis zum Höhepunkt des dramatischen Aufbaues durch die Schauspielszene im dritten Akt erst aufgehellt werden soll! Hamlet, der Träger der Handlung, wird durch nichts mehr gekennzeichnet, als dadurch, daß er nicht handelt. Die ganze Tragödie ist eine retardierte und retardierende Handlung, geradezu auf Nichthandlung gestellt. Hamlet soll zwar den meuchlings ermordeten Vater und Heldenkönig an seinem Mörder Claudius rächen: dies fordert von ihm entschieden die herrschende Sitte, die Auffassung seiner Mitmenschen. Er selbst wird nicht müde, uns seinen entsprechenden Vorsatz zu verkünden. Und doch kommt er damit nicht weiter. Bis schließlich eine neue Untat des Königs, Hamlets eigene Ver-

giftung, wobei Laërtes dem Claudius als willfähriges Werkzeug dient, seinen Degen beschwingt und er diesen im höchsten Affekte dem Doppelmörder in die Brust stößt. Die Absicht hierzu lag ihm so ferne, daß er es nur auf ein ritterliches Waffenspiel mit Laërtes in Gegenwart des Königs angelegt hatte. Er hegt dabei absolut gar keinen Hintergedanken. Er will, da er sich dem Laërtes stellt, weder diesem noch dem zuschauenden Könige ein Leid antun. So völlig scheint er den Rachegedanken vergessen, sich aus dem Kopfe geschlagen zu haben.

Um diese Zögerung oder vielmehr Unterlassung Hamlets zu erklären, begreiflich, annehmbar zu machen, haben die Erläuterer des Shakespeareschen Meisterstückes seit der Analyse des Dramas durch Goethe in seinem Wilhelm Meister, sich immer von neuem gemüht, ohne eine allseits befriedigende Erklärung zu finden. Goethe meinte, Hamlet sei zu zart organisiert, um die ihm auferlegte Rachetat auszuführen. Es fehlte ihm dazu in Goethes Vorstellung die erforderliche, elementare Kraft in der Naturanlage. Andere haben dem heißblütigen Prinzen einfach die nötige Tapferkeit abgesprochen. Man ist soweit gegangen, seine vermeintliche „Fettleibigkeit" dafür verantwortlich zu machen, den edelmütigen Heißsporn — als einen Fettkranken abzutun, von so hochgradiger Herzensverfettung, daß er als solcher in ein Sanatorium gehöre. Nur um dieser Verfettung in etwas vorzubeugen, übe er sich in der Führung des Degens, kreuze er diesen schließlich mit Laërtes. Oder es mußte seine seelische, an Wahnsinn grenzende, in diesen übergehende Schwermut seinen Arm lähmen. Kurz — die physische

Beschaffenheit Hamlets sollte seine Untätigkeit bedingen und entschuldigen.

Diejenigen, die das Hemmnis weniger durch Hamlets Persönlichkeit, als durch die Lage bedingt wähnten, verwiesen, nicht ohne guten Grund, auf das Orestische in dieser. In der Tat liegt dem beklagenswerten Dänenprinzen, ähnlich wie Orestes, ob, den Vater zu rächen, für dessen Ermordung er dessen Gattin, seine eigene Mutter, zur Verantwortung ziehen muß. Das tragische Verhängnis des Orestes besteht darin, daß er den Vater rächen muß, oder er wird aus der Gemeinschaft seiner Mitbürger ausgestoßen. Er aber kann den Vater nicht rächen, ohne sich an der, die ihn geboren, an der Mutter und damit an den Göttern, an der Natur selbst, zu vergreifen. Dieser tragische Widerspruch bringt ihn an den Rand des Wahnsinns.

Ob und inwieweit die Königin, Hamlets Mutter, bei der Vergiftung seines Vaters beteiligt gewesen ist, bleibt im Dunkeln. Sie hat jedenfalls dadurch, daß sie, die Witwe des Ermordeten, dessen Bruder ehelichte, sich so schwer an der Ehre des Ermordeten vergangen, daß sie Hamlet nicht streng genug zur Rede stellen kann. Doch er „redet" nur Dolche, wenn er an sie herantritt. Das Naturband, das ihn an sie knüpft, ist unauflöslich. Wie sie fortfährt, ihn als Mutter zu lieben, so kann auch er trotz alledem seine kindliche Liebe zu ihr nicht verleugnen. Wie nachdrücklich warnt ihn der Geist seines Vaters, sein eignes Empfinden, davor, der Gattin des Vaters, seiner Mutter, ein Leid anzutun! Wie ähnelt doch diese seine Lage derjenigen des Orestes!

Trotzdem ist es offenbar nicht seine kindliche Liebe, die Hamlet davon abhält, den Vater an dem Gatten der Mutter und damit an dieser selbst zu rächen. Diese Liebe ist nur ein, nicht das Hemmnis.

Das Entscheidende, was Hamlet zur Unterlassung des Racheaktes bestimmt, was die ganze Fabel der Tragödie zu einer retardierenden Handlung macht, ist der Widerspruch, der Anachronismus, wie er dadurch gegeben ist, daß Hamlet eine Tat auferlegt ist, die mit seiner persönlichen, eigensten Denkart nicht in Einklang zu bringen ist. Die Blutrache gehört einem Kulturstadium an, durch das im Laufe der Zeiten ein jedes aufsteigende Volkstum hindurch gemußt hat. Dieses Zeitalter bestand noch in der Zeit, aus der heraus die Hamletlegende geboren worden ist. Shakespeare hat diese auf Blutrache gestellte Hamletlegende in ihren Grundzügen mit hinübergenommen. Sie bildet das Gerüst seiner Tragödie. Sein Hamlet selbst aber steht, wenn einer, auf der Höhe der Kultur im Zeitalter der Elisabeth, auf der Höhe von Shakespeares eigner Weltanschauung! Und so soll sein Hamlet den Vater durch Tötung seines heimtückischen Mörders rächen, und doch darf er es nicht! So schwankt er, wie eine durch ein Gewitter ins Wanken gekommene Kompaßnadel, hin und her, aus einem Extrem ins andere. Bis er, durch innere Läuterung, den letzten Rest von Selbstsucht überwindend, zur Reife kommt und damit zur — Resignation.

„Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht

es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist alles."

So spricht Hamlet zu Horatio, nicht um dem Waffenspiel mit Laërtes gelassen entgegenzugehen. Was braucht ein Hamlet sich über ein solches ritterliches „Spiel" sonderlich zu erregen oder sich gar wie ein Sterbender darauf vorzubereiten? Mit diesem Ausspruch hat Shakespeares Dänenprinz uns zweifellos die Lösung gegeben für seine sonst so rätselhafte, zugleich unbegreifliche und unentschuldbare Untätigkeit. Die „Rache" ist nicht Sache des Menschen. Wie alle göttliche Gerechtigkeit, so steht auch diese bei dem Allmächtigen, bei der göttlichen Vorsehung, die über dem Fall eines Sperlings waltet. Und so ist Hamlet entschlossen, die ihm von seinen Mitmenschen auferlegte Rache — dem Himmel anheimzugeben. Sich an die Stelle der Gottheit zu setzen und seine Hände im Blute zu waschen, der Gottheit in den Arm fallen, ihr ins Handwerk zu pfuschen, steht dem „Philosophen" Hamlet auf der Höhe seiner geläuterten Ethik nicht an.

In seinem Glauben an die Vorsehung täuscht sich der Edelmütige nicht. Obgleich er nichts tut, um den Racheakt zu begehen, erleidet der Brudermörder Claudius sein Schicksal, trifft ihn der Rachestrahl des Himmels durch Hamlets eigene Hand. Die Geschehnisse, wie sie sich vor unsern Augen abspielen, aber sind, und dies ist der tiefste, eigentlichste Sinn der Shakespeareschen Tragödie, nur Äußerlichkeiten, die Schale — der Kern, der eigentliche Inhalt der Hamlet-Tragödie ist der ethische Läuterungsprozeß in Hamlets Seele, der uns zugleich mit ihm und mit der göttlichen Weltordnung aus-

söhnen soll und damit mit uns selber, mit unserem Menschengeschick. Ausschlaggebend ist nicht das physische, sondern das psychische Moment.

Die Analogie von Lessings „Emilia" mit Shakespeares Hamlet-Tragödie ist, wie bereits bei der Analyse des Marinelli und der Orsina greifbar genug zutage trat, zunächst im Gegenstande gegeben, insofern es sich um Aufdeckung eines schreienden Mißstandes und Herbeiführung der Sühne für diesen handelt, — an dem Hofe eines unumschränkten Herrschers, dessen Untat die „sittliche Weltordnung" aus den Fugen gebracht hat. Hettore Gonzaga ist kein hinterlistiger, heuchlerischer Brudermörder und zynischer Blutschänder, wie Claudius, allein deswegen doch schlimm genug in seiner „Menschlichkeit", um das ganze Gemeinwesen mit in den Abgrund zu ziehen. Dafür ist zudem sein Faktotum Marinelli, der es an Teufelei mit einem Jago aufnimmt, ungleich schlimmer, als der biedere Polonius des Claudius. Wurde die Orsina nicht, indem sie diesen und damit zugleich den Prinzen selbst als „Mörder" entlarvt, zu einem „weiblichen Hamlet?" In ihrem Temperament, ihrem Intellekt, ihrer zündenden Beredsamkeit, ihrer Denk- und Handlungsweise dem Dänenprinzen so ähnlich, wie es nur eine Schwester einem Bruder sein kann? Berührte sich Lessings Drama in diesem Punkte mit dem Shakespeareschen nicht so unmittelbar, daß beide geradeswegs in einander übergingen?

Die Analogie ist indes hiermit noch nicht erschöpft, diese liegt noch weit tiefer, in der innersten Struktur des Lessingschen Dramas, in der diesem zugrunde liegenden — ethischen Weltanschauung.

Indem Odoardo, der Vater Galotti, den Dolch aus der Hand der Orsina-Hamlet entgegennimmt, um an dem Prinzen und seinem Marinelli die „Rache" zu vollziehen, wird er zum Hamlet. Um zwar, wie Othello seine Desdemona, seine Emilia zu erdolchen, allein den Prinzen selbst und seinen Helfershelfer — der Rache des Himmels, der Vorsehung zu überlassen, indem er sich begnügt, den Prinzen-Mörder „vor den Richter unser aller" zu laden.

Wie ruft doch die Orsina? „Glauben Sie mir, Marinelli: das Wort Zufall ist Gotteslästerung. Nichts unter der Sonne ist Zufall!" — Was ist das anderes, als eine Variation, um nicht zu sagen Wiederholung von Hamlets „Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft." Und wenn die Orsina fortfährt: „Allmächtige, allgütige Vorsicht, vergib mir, daß ich mit diesem albernen Sünder einen Zufall genannt habe, was so offenbar dein Werk, gar wohl dein unmittelbares Werk ist!" — Was ist das anderes, als die „Vorsehung" Hamlets, die über dem Fall eines Sperlings waltet, und der er daher auch die Rache für seinen ermordeten Vater anheimgibt. Orsina drängt dem Vater Galotti ihren Dolch auf, damit er den Prinzen niederstoße, er aber überläßt die Rache dem „Richter unser aller".

Damit Odoardo statt des Prinzen die Emilia, das geliebte, unschuldige Töchterlein, umbringt, mußte indes er, der die Tat des Virginius wiederholen soll, aus einem Hamlet ein — Othello werden! —

Insoweit die Lessingsche Tragödie die Tragödie des Hettore Gonzaga und der „Rache" für dessen Untat ist, ist für ihn offenbar Shakespeares „Hamlet" vorbildlich gewesen. Daß er ursprünglich und hernach zugleich die Tragödie des Virginius und seiner Tochter, die Tragödie des Appius Claudius, nach der Legende des Livius, geben wollte, steht auf einem anderen Blatte. Indem er den Shakespeareschen Hamlet auf den ursprünglich geplanten Virginius stülpte, ist bei der endgültigen Ausgestaltung, zumal für den Ausgang seiner Tragödie nicht sowohl des Livius Virginia, sondern Shakespeares Hamlet maßgebend, für den Dramatiker vorbildlich geworden.

h) Zur Beurteilung von Lessings Mustertragödie.

Die Art und Weise, wie Lessing die Meisterstücke des großen Briten genutzt hat, wie schon bei der Gestaltung seiner „Minna", so wieder bei der Ausgestaltung seiner „Emilia", zwingt uns immer wieder, an sein eigenes Bekenntnis am Schlusse der Hamburger Dramaturgie zu denken, wie er, wenn er seine Bühnendichtung gestaltete, sich an fremdem Feuer wärmen und durch die Gläser der Kunst sein Auge stärken, seine ganze Belesenheit gegenwärtig haben müsse. Er schmeichelte sich aber auch, von der „Kritik", wie er sie übte, etwas erhalten zu haben, was dem Genie sehr nahe komme. Es ist nicht zu leugnen, daß das, was er uns solcherweise bietet, und wenn es noch so sorgfältig durchdacht und ge-

schliffen ist, ein — Surrogat bleibt. Der Verstand herrscht, die Verstandesarbeit überwiegt. Das hat keiner klarer erkannt und schärfer zum Ausdruck gebracht, als Otto Ludwig, der den nämlichen Mangel, das Überwiegen der Reflexion, als dramatischer Dichter an sich selber erlebt hat.

„Lessing", führt Otto Ludwig aus, „hat in der Emilia den Verstand zum Medium zwischen dem Dichter und Zuschauer gemacht, d. h. bei ihm herrscht die Maschine, der pragmatische Nexus über den idealen; er hat mehr den psychologischen, als den ethischen Gehalt entfaltet; nicht das Gewissen, sondern der Bereich der berechneten Leidenschaft, der handelnden Affekte ist der innere, der eigentliche Schauplatz des Vorgangs. Bei Shakespeare dagegen ist die eigentliche Bühne das Gewissen des Helden, der Grund der Aktion des Gewissens Leiden. Der Verstand, die Berechnung, liegt bei ihm außerhalb des Helden, und ist nur als Betrachtung und Intrige, Mitspieler und Mitsprecher; aber auch nirgends der Initiator; erst die Leidenschaft und ethische Verfassung des Helden gibt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenschaft und ihres Gedankens, des Affektes und seines Gedankens die Szene. — Für die erstere Tatsache, die Initiative, den Anstoß des Ganzen wird der Dichter meist einen Vorschuß von Glauben sich ausbitten müssen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Lessing ist die Kunst der Exposition wunderbar, denn bei ihm ist das Erregende jederzeit in die Exposition gelegt, diese aber mit wunderbarer dialogischer Kunst ausgeführt. — Fällt der pragmatische Nexus mit dem idealen zusammen, ist die ganze Fabel dargestellter, geschlosse-

ner Gehalt, dann hat auch jede Szene ihre Wirkung, und nirgends ist sie ein Stück bloße Maschine.

Man glaubt nicht, wie viel Handlung und Vorgang sich durch geschickte Anordnung in den Raum eines Bühnenstückes unterbringen läßt beim Scheine des Sichgehenlassens, der eben nur dialogischer Natur ist. Die Existenz und das Handeln der Helden und der äußere Vorgang stellen sich bei Shakespeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Rädchen namhaft gemacht und aufgezeigt wurde, welches bei der Wechselwirkung zwischen beiden in Umschwung kommt. Dies würde die Totalität und poetische Naivetät vernichten und das Organisch-Lebendige zu einer Maschine machen, den Verstand von einer Seite ins Spiel ziehen, welche der Poesie fremd bleiben muß. Denn um es noch einmal zu sagen, der Verstand darf bloß negativ bei der poetischen Arbeit tätig sein, bloß vorkehrend, verhindernd, verhütend, bloß als warnender oder billigender Ratgeber, nicht als Mitschöpfer. Er macht seinen Teil ein für allemal ab, wie der Baumeister, und entfernt sich dann. Übel ist es, wenn er mit seinem Maßstabe und Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß diese Säule stark genug, diese Decke zu tragen, und uns zeigt, welche eiserne Klammern da und da unter dem Mauerwerke stecken. Denn das höchste, was er dadurch bewirken kann, ist, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingestehen, es sei wirklich alles auf das zweckmäßigste eingerichtet, an der Festigkeit und Richtigkeit des Gebäudes sei gar nicht zu zweifeln." —

Trotz dieser Ausstellung ist Otto Ludwig der

Meinung, daß der Dramatiker Lessing der Kunst Shakespeares, von allen unsern deutschen Dramatikern, Goethe, Schiller und Kleist nicht ausgenommen, am nächsten gekommen sei.

Bei seiner „Emilia" ist noch der verhängnisvolle Umstand dazugekommen, daß sie ursprünglich als „Virginia" konzipiert war und Lessing, obgleich er den tragischen Vorgang der altrömischen Legende beibehielt, diese ihrem Nährboden, dem römischen Forum, entzog und sie obendrein in die Gegenwart verpflanzte. Er wollte auch, wie wir wissen, ursprünglich das politische Moment ganz ausscheiden, um es schließlich doch wieder geradezu zur Achse des Stückes zu machen. Schon dieses Hin und Her hat das Gebäude in den Grundfesten erschüttert. Auch die Art und Weise, wie er schließlich Shakespeares Meisterwerke heran- und hineinzog, hat eine Komplikation im Gefolge gehabt, die einer Inkongruität gleichkam. Wir sahen, wie der Vater Galotti den Dolch und die Rachemission von jener Orsina entgegennahm, die sich zu einem weiblichen Hamlet ausgewachsen hatte, um schließlich in die Rolle — Othellos zu fallen und derart ein Virginius zu bleiben. Über diese Ungereimtheit hat Lessings Kunst, und wenn er Shakespeares Palette noch so geschickt benutzte, nicht hinwegzusetzen vermocht. Er selbst ist in demselben Maße, als er sich dem Schlusse der „Emilia" näherte, mit sich immer weniger zufrieden gewesen. Seine „Minna" ist, trotz ähnlicher Anlehnung an den großen Briten, ganz anders aus einem Gusse.

Trotz alledem und alledem ist Lessings „Emilia" unsere „Mustertragödie". Sie wirkte für die Ent-

wicklung unserer Bühnendichtung nicht nur bahnbrechend und wegweisend, sondern geradezu grundlegend. „Zu seiner Zeit," schreibt Goethe am 27. März 1830 an Zelter," stieg dieses Stück, wie die Insel Delos, aus der Gottsched-Gellert-Weißeschen usw. Wasserflut, um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen. Wir jungen Leute ermutigten uns daran und wurden Lessing deshalb viel schuldig." Wie mächtig die tragische Wirkung auf den jungen Goethe und Genossen gewesen ist, beurkundet wohl auch der Umstand, daß Werther, bevor er sich erschießt, in Lessings „Emilia Galotti" liest, man seine Leiche vor dem aufgeschlagenen Buche findet.

Wie oft Schiller sich auch gegen das Verstandesmäßige der Lessingschen Tragödie aufgelehnt hat, gerade er, der Dramatiker von Gottes Gnaden, hat sie am wenigsten missen können. Was ist seine „Luise Millerin", die Iffland in „Kabale und Liebe" umtaufte, anderes als eine neue, ungestümere „Emilia", die ein Jahrzehnt später, im Zeitalter des Sturm und Dranges zur Welt kommt? Schon sein Fiesko bekundet, wie eifrig und erfolgreich er zu Lessingen in die Schule gegangen war.

Die Freunde Lessings, welche der Erstaufführung an der Braunschweigischen Bühne anwohnten (Lessing selbst war ferngeblieben), waren einfach bewältigt. „Ich befinde mich jetzt in eben dem Falle," schreibt ihm Ebert am 14. März 1772, „worin sich jener Schüler in England befand, da ihm aufgegeben war, eine Grabschrift auf Ben Jonson zu machen. Er konnte, wie Sie wissen, nichts weiter hervorbringen, als — O rare Ben Jonson! — und ich kann nichts

mehr sagen, als: O, liebster, bester, unvergleichlicher Lessing! — Wie gern wollte ich Ihnen meine Bewunderung, Rührung und Dankbarkeit, die ich gestern bei der Vorstellung ihres neuen Stücks empfunden habe, lebhaft ausdrücken! Aber eben diese Empfindungen machen es unmöglich. Nur soviel kann ich Ihnen sagen, daß ich durch und durch, mit Klopstock zu reden, laut gezittert habe. Selbst die komischen Szenen oder Züge haben eine ähnliche Empfindung mit der bei mir hervorgebracht, die ich einmal bei Durchlesung der ersten Szene Ihrer Minna hatte. O Shakespeare-Lessing! — Zu andern als Ihnen, würde ich vielleicht noch mehr sagen. — Gott segne Sie dafür mit seinem besten Segen." —

Lessingen wird nichts mehr befriedigt haben, als diese Wirkung seiner „Emilia" von der Bühne aus. Sollte sie doch vor allem auch bühnentechnisch und für die Schauspielkunst mustergültig sein. Als Bühnenstück sucht sie heute noch ihresgleichen.

6. Nathan der Weise.

Wie mit seiner „Emilia", so hat Lessing sich auch mit seinem „Nathan" fast ein Menschenalter lang getragen. Die Konzeption des im fernen Orient spielenden „religiösen" Dramas fällt in den Anfang der fünfziger Jahre, in die Zeit, da es ihm der englische Dichterkönig noch nicht angetan hatte, da er Voltairen näher stand als Shakespearen. Es ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, daß schon sein Lustspiel „Die Juden", in welchem ein Jude einen Christen beschämt, auf Nathan hinweist. Hierzu kommt (1754) die Abhandlung zur Rettung des Cardanus, in der es sich um das Wertverhältnis der einzelnen Religionen gegeneinander handelt. Die Kirchengläubigen trachteten den Cardanus, als „Atheisten" zu brandmarken; sie warfen ihm vor, bei dem Vergleich von: Heidentum, Israelitentum, Christentum und Mohammedanertum, diese als gleichwertig nebeneinander gestellt und dadurch sich als ein Unchrist entlarvt zu haben. Lessing aber war umgekehrt der Meinung, daß Cardanus in seiner verurteilten Schrift mit keiner einzigen Religion aufrichtig verfahren sei, als allein mit der christlichen. Sowohl der Israelit wie der Mohammedaner könnten Cardanus leicht genug Voreingenommenheit und Unkenntnis nachweisen.

Lessing selbst bezeugt ausdrücklich, da er den Nathan 1777 endgültig in Angriff nimmt, daß es ein altes Vorhaben sei, das er endlich zur Ausführung bringt. Schon gleich nach seiner italienischen Reise hat er versucht, damit zu Stande zu kommen. Es war indes wie mit dem Virginius, der sich schließlich in die Emilia verwandeln sollte, bei dem Anlauf geblieben. Die Emilia kristallisierte sich zu einem vollendeten Drama erst, als Lessing in Braunschweig den Hofstaat, gegen den er so leidenschaftlich zu Felde zieht, — *erlebt* hatte, aus dem Virginius Galotti, er *selbst* geworden war.

Die Geburtsstunde des Nathan hat erst geschlagen, als Lessingen die Fortsetzung und Durchführung seiner theologischen Polemik von seinem Landesfürsten und Brotherrn untersagt wurde. Da beschloß er, wieder zur Bühnendichtung zu greifen und so seine „alte Kanzel" zu besteigen. Er selbst schreibt (an Gebler nach Wien, den 13. August 1779) dementsprechend, sein Nathan sei „mehr die Frucht der Polemik als des Genies".

Das „religiöse" Drama sollte indes keineswegs bloße Kopfarbeit sein und nur theologische Polemik zum Inhalte haben, Lessing war auch als *Mensch* mit seinem vollen Herzen bei dem Werke. Er war sich denn auch bewußt, daß er noch kein „wärmeres" Drama gestaltet habe. Die ihm Nächststehenden würden ihm bezeugen, daß dem so sei.

a) Das „Erlebnis".

Der Herzenseinschlag, der ihm diese Wärme verbürgte, aber war keineswegs nur das Bedürfnis

und der Entschluß, die Menschenliebe, die er predigte, durch entsprechende Menschen überzeugend fühlbar zu machen, es kam auch in dieser Beziehung ein eigenstes Erlebnis hinzu, das sein Herz bis in seine Grundtiefen hinein ergriffen und erschüttert hatte und damit der Fabel seines dramatischen Gedichtes erst den tragischen Einschlag, das dramatische Rückgrat gab. Als er 1778 die Feder ansetzte, um das „vor vielen Jahren entworfene Schauspiel auszugestalten", zitterte in ihm das furchtbare Verhängnis, das ihm zugleich das eben geborene einzige Kind und die über alles geliebte Gattin jählings dahingerafft hatte, in allen Fibern nach. Er bedurfte seiner ganzen Seelenstärke und Geisteskraft, um es auf sich beruhen zu lassen und mannhaft seines Weges weiter zu schreiten, zu immer vollendeterer Seelenreinheit und Hoheit, die Weisheitsstufe seines Nathan zu ersteigen. Auch diesem hat das Schicksal, in Gestalt von religiösem Wahnsinn, von Menschenhaß und Blutdurst, bei einer Niedermetzelung der Juden, Weib und Kind in der grausamsten Weise jählings geraubt. Er aber hat sich, gleich Hiob, dadurch in seinem Gottvertrauen nicht irre machen lassen. Wohl hat er, wie er dem Klosterbruder, der „frommen Einfalt, die allein versteht, was sich der gottergebene Mensch für Taten abgewinnen kann," gesteht, „drei Tag' und Nächt' in Asch' und Staub vor Gott gelegen und geweint. — Geweint? Beiher mit Gott auch wohl gerechtet, gezürnt, getobt, mich und die Welt verwünscht; der Christenheit den unversöhnlichsten Haß geschworen. — — — Doch kam die Vernunft allmählich wieder. Sie sprach mit sanfter Stimm': Und doch ist Gott!

Doch war auch Gottes Ratschluß das! Wohlan! Komm! übe, was du längst begriffen hast; was sicherlich zu üben schwerer nicht, als zu begreifen ist, wenn du nur willst. Steh' auf!" — Er stand und rief zu Gott: „Ich will! Willst du nur, daß ich will!" — In eben diesem Augenblick erschien der Klosterbruder und reichte ihm ein gerettetes christlich getauftes Wickelkind. Er aber nahm das Kind, trug es auf sein Lager, küßte es, warf sich auf die Knie und schluchzte: „Gott! Auf sieben doch nun schon eines wieder!" Bald band ihn „siebenfache Liebe" an das einzige, fremde Mädchen, seine Recha. Obgleich ihn der Gedanke, daß er in ihr aufs neue seine sieben Söhne verlieren soll, wenn sie ihm von ihren Blutsverwandten abgefordert wird, schier tötet, so ist er doch entschlossen, der Vorsicht — zu gehorchen! Nur muß ihm das geliebte Kind nicht der erste beste entreißen wollen!

Ist das nicht genau die Lage, in der sich Lessing befand, da er aus dem Schiffbruch seiner Ehe nur die Stieftochter gerettet hatte, die ihm den Haushalt führte, und die er als das einzige Überbleibsel seines so spät gewonnenen Haus- und Familienstandes, als Tochter seiner geliebten Gattin, mit „siebenfacher Liebe" ins Herz geschlossen hatte? Sie war ihm in seinem leidenden Zustande so unentbehrlich geworden, daß die besorgten Freunde ihn getrennt von ihr nicht mehr denken mochten. Als F. H. Jacobi ihn im Dezember 1780 zu sich nach Pempelfort zu locken sucht, schreibt er: „Aber Recha muß mitkommen." Es fehlte aber nicht an solchen, welche es ihm als „Sünde", um nicht zu sagen Verbrechen, anrechneten, daß er das „fremde Mädchen"

nach dem Tode ihrer Mutter bei sich im Hause behielt, um womöglich selbst in Liebe zu ihm zu entbrennen oder die Beklagenswerte gar in seiner „Gottlosigkeit" zu erziehen. Damit das Mädchen nicht auf solche Weise gebrandmarkt werde, war er, genau wie Nathan, und wenn ihn der Gedanke schier tötete! entschlossen: gegebenenfalls es seinen Blutsverwandten auszuliefern.

Ist es zu verwundern, daß dieser Seelenkampf das Innerste Nathans aufdeckt, das Ergreifendste und Rührendste im ganzen Drama ist? Fühlt man nicht, wie hier jedes Wort, jeder Gedankenstrich mit dem Herzblut des Dichters niedergeschrieben worden? Wer wollte da noch zweifeln, daß es sich um das eigenste Erlebnis handelt, Nathan in diesem Augenblicke ganz Lessing selbst ist? So kann man nicht umhin, aus der Klage der Mutter Konstanze über den Hingang ihres jungen Arthur, in Shakespeares „König Johann", die Klage des Dichterkönigs um den Hingang seines zwölfjährigen Söhnleins durchzuhören.

Wie Nathan seiner Recha den Tempelherrn zum Gatten wünscht, so kennt auch der 53jährige Lessing, den der Hamburger Klatsch, mit seinem Hauptpastor Goeze im Hintergrund, so gern zu einem alten Gecken gestempelt hätte, in seiner väterlichen Liebe für seine 17jährige Recha im Grunde seines Herzens keinen beglückenderen Gedanken, als sie mit einem würdigen jungen Manne verbunden zu wissen. Er hatte zu seiner stillen Freude denn auch schon wahrgenommen, daß ihr Herz einem Jüngling in der Ferne gehörte. Und so ist auch sein Tempelherr, als Liebhaber der Recha, nicht bloß dichterische Erfindung.

b) Die literarischen „Quellen".

Lessing selbst hat, als er bei Inangriffnahme des „Nathan" seinem Bruder den Schleier seines Geheimnisses lüftete, diesen auf die Erzählung des Boccaccio im Dekamerone verwiesen, wo der kluge Jude, vom Sultan Saladin über den Vorzug der drei Religionen befragt, diesem mit der Parabel von den drei Ringen dient. Welches der *echte* sei, könne nur Gott selber entscheiden! Diese Parabel, wie sie Lessing seinem Nathan in der entscheidungsvollen Szene mit dem Sultan in den Mund legt, gibt die *Idee* der Dichtung, bildet den Knotenpunkt des Dramas, insofern es ein religiöses Lehrgedicht ist. Lessing knüpfte dabei an eine historische Überlieferung, die sich in jenem Spanien angesponnen hat, wo Christen, Juden und Mohammedaner auch im Abendlande unmittelbar aufeinander gestoßen sind. Die Quelle der sich widerstreitenden Religionen aber war das morgenländische Vorland. Durch die Eroberung Jerusalems durch die Mohammedaner hatte hier der tragische Konflikt seinen Brennpunkt gefunden, dessen Lösung den Kreuzfahrern oblag. So hatte die Parabel von den drei Ringen in Palästina ihren eigentlichen Nährboden. Schon Boccaccios Erzählung spielt in Jerusalem. Neben dem Dekamerone dienten Lessingen als „Quelle" die Gesta Romanorum, welche der Erzählung des Boccaccio selbst zugrunde liegen dürften.

Daß Voltaire, der immer wieder, von seiner Henriade an bis zu seinen „Guèbres" oder Parsen, die Brandmarkung religiösen Fanatismus und Verherrlichung religiöser Duldung zum Thema seiner

Dichtung gewählt hat, sich die klassische Parabel hat entgehen lassen, dürfte unserm Lessing es eingegeben haben, ihn damit zu übertrumpfen. Jedenfalls hat Lessing seinen Nathan im Hinblick auf Voltaires Dichtungen und zumal seiner Zaïre, durch die „religiösen" Dramen des großen französischen Aufklärers angeregt, ausgestaltet.

Die „Zaïre" spielt bereits in Jerusalem. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal kurz ihren Inhalt. Der Sultan Orosmane rühmt sich, ein Nachfolger des großen, edelmütigen Saladin zu sein. Zaïre ist eine junge Christin, die, als Kind gefangen genommen, im Serail als Sklavin aufgewachsen ist, zugleich mit einer älteren Christin, der Fatime, die (wie Dajah die Recha) sie dem christlichen Glauben zu erhalten sucht. Zaïres Vater war ein französischer Ritter, der als Kreuzfahrer in den Orient gezogen war. Auch ihr Bruder, Nerestan, ist als Kind in die Gefangenschaft des Sultans geraten. Die beiden Geschwister aber wissen nichts von ihrer Verwandtschaft. Herangewachsen, gewinnt es Nerestan über den edelmütigen Sultan, daß er ihn, auf sein bloßes, ritterliches Wort hin, nach Frankreich heimziehen läßt, um seine väterlichen Güter zu Geld zu machen und damit sich und zehn andere Ritter loszukaufen. Während seiner Abwesenheit entbrennt der Sultan in solcher Liebe zur jungen Zaïre, daß er sie zu seiner Gemahlin erheben will. Sie erwidert seine Neigung und ist auch bereit, ihr Christentum auf sich beruhen zu lassen und in aller Form Mohammedanerin zu werden. In diesem Augenblick kehrt Nerestan mit dem Lösegeld nach Jerusalem zurück. Er erfährt, daß Zaïre seine

Schwester ist und beschließt, vor allem *sie* zu „retten" und heimzuführen. Sie läßt sich heimlich dazu bestimmen, Orosman überrascht sie indes, eben da sie nächtlicherweile aus dem Serail entfliehen will und stößt sie mit seinem Dolche eigenhändig nieder.

In den „Guèbres" oder Parsen, einem Spätling des 75jährigen Patriarchen von Ferney (1769), geißelt Voltaire vor allem die Herrschsucht und den Blutdurst eines fanatischen Priestertums, das sich auch die weltliche Macht dienstbar zu machen verstanden hat. Die edelmütige Arzame, eine junge Parsin, die lieber als Märtyrerin in den Tod gehen will, als den Glauben ihrer Väter fahren lassen und den Göttern der herrschenden Priesterkaste huldigen, soll, trotzdem der römische Militär-Tribun sie dem unbarmherzigen Priester entreißen will, — *verbrannt* werden. Dies empört indes dermaßen, daß der Priester vom Volke erschlagen wird. Worauf der römische Machthaber die weitestgehende religiöse Duldung verkündet.

„Qu'ils jouissent en paix de leurs droits, de leurs biens;
Qui'ls adorent leur dieu, mais sans blesser les miens:
Que chacun dans sa loi cherche en paix la lumière."

Man erkennt sofort, wie diese beiden Dramen Voltaires in Lessings „Nathan" an- und nachklingen. Auch Voltaires historische Schriften, vor allem dessen Darstellung der Kreuzzüge, haben Lessing unverkennbar als Wegweisung gedient und ihm für seinen „Nathan" mehr als einen Baustein geliefert.

Erich Schmidt, der den literar-historischen oder Bücher-Quellen zum Nathan mit so viel Belesenheit und Scharfsinn nachgeforscht hat, verweist

auch noch auf die Geschichte der Kreuzzüge von Marin, wo mit dem edelmütigen Saladin der Patriarch Heraklius von Jerusalem kontrastiert, der durch seine schurkische Niedertracht dem ganzen Morgenlande sein Andenken zum Abscheu gemacht hätte, als auf ein Vorbild zum Patriarchen im Nathan. Endlich gebühre auch noch dem „Goldenen Spiegel" von Wieland und vor allem dem „Halladat" des alten Gleim „ein bescheidenes Plätzchen in den Vorhallen" von Lessings Nathan.

c) Shakespeare als Vorbild.

Mit der minutiösesten Erforschung der stofflichen Quellen, wenn ich mich so ausdrücken darf, aber ist es bei einer künstlerischen Großtat, wie Lessings Nathan, wahrlich nicht getan. Wie wenig ihm ein Voltaire in künstlerischer Beziehung als Dramatiker imponierte, darüber hat er, weiß Gott, keinen Zweifel gelassen. Sobald er den Maßstab des englischen Dichterkönigs an den Franzosen legte, war es um diesen geschehen. Eben dort, wo in Voltaires Bühnenstücken Shakespeare durchblickt, trat die dichterische Unzulänglichkeit am greifbarsten zutage. Nachdem er seinen eigenen Nathan hinter sich hatte, wogen sämtliche Dramen Voltaires in seiner Vorstellung so leicht, daß er sie restlos der Vergessenheit anheimgefallen sieht.

„Der liebe Gott verzeih aus Gnade
Ihm seine Henriade
Und seine Trauerspiele;
Und seiner Verschen viele:
Denn was er sonst ans Licht gebracht,
Das hat er ziemlich gut gemacht."

So ließ ihn Lessing bei seinem Hingange 1778 nur noch als Vorkämpfer für religiöse Duldung und Kulturhistoriker gelten. Als Dichter hatte er ihm so gut wie nichts zu bieten. Im „Nathan" wird er sogar die in der „Minna" und „Emilia" noch so ängstlich festgehaltene Einheit des Ortes fahren lassen. Geht er andererseits aus der Prosa zum Verse über, so verpönt er doch nichts so sehr wie den langatmigen, eintönigen gereimten Alexandriner, den unsere französierenden Dramatiker den Franzosen entlehnt hatten. Er wollte, selbst Ramler zum Trotze, von dem Sechsfüßer ein für allemal nichts wissen, auch nicht von einem zu regelmäßigen, in sich abgeschlossenen Fünffüßer. Ihm wurde vielmehr auch in dieser Beziehung der große Brite vorbildlich und maßgebend und so griff er zum fünffüßigen Blankverse. Je weniger „gut", will heißen regelmäßig, nur auf den Wohlklang berechnet, dieser ausfiel, um so „besser" erschien es ihm: lag ihm doch vor allem an einer natürlichen Sprechweise! „Die ganze Stärke des Blankverses konnte," bemerkt treffend Erich Schmidt, „aber nur dem aufgehen, der ihn bei dem größten germanischen Dramatiker studierte und als geheimer oder öffentlicher Dolmetsch Shakespeares nachbildete." Sollte der „geheime oder öffentliche Dolmetsch Shakespeares" diesem bei der Ausgestaltung seines „Nathan" aber wirklich nichts als die Versart abgelauscht haben?

d) Der Kaufmann von Venedig.

Wir sahen bereits, wie maßgebend Shakespeares Kaufmann für die Konzeption und die Ausgestaltung der „Minna von Barnhelm", von Lessings Muster-

lustspiel gewesen ist. Es war nicht nur die lebensvolle Verschmelzung von Tragik und Komik, der jähe Umsprung aus der Tragödie in die Komödie, das Genre, die künstlerische Eigenart der Shakespeareschen „ernsten" Komödie ihm vorbildlich geworden, Minna und Franziska spiegelten Porzia und Nerissa deutlich genug wieder. Tellheim und Freund Werner wetteiferten an Edelmut und Aufopferung, namentlich was das Geldmotiv anbelangt, mit Antonio, und auch die Verpfändung und Verwechselung der Ringe war unverkennbar dem Shakespeareschen Drama entlehnt. Vor allem gipfelte auch Lessings Minna in einem wahren Überschwang idealer Freundschaft und Liebe.

Sein Nathan, der auch „der Kaufmann von Jerusalem" heißen könnte, berührt sich mit Shakespeares Kaufmann von Venedig noch unmittelbarer.

a) Der Kerngedanke von Shakespeares „Kaufmann".

Wie in „Romeo und Julia" und im „Othello" das Thema das Ideal der Liebe ist, so im „Kaufmann" das Ideal der Freundschaft. Wie diese auf Selbstlosigkeit und damit auf Resignation gestellt ist, so wird Antonio, der Träger der Handlung, der dem Stücke den Namen gegeben hat, ein edelmütiger Schwärmer sein, der zu einem resignierten Misanthropen geworden ist. Um seiner grenzenlosen Selbstlosigkeit zu genügen, hat er nur noch den einen Gedanken: diese durch restlose Hingabe an den jungen Freund, seinen Bassanio, bis in die letzte Konsequenz hinein zu betätigen. Der Vereinsamte, vereinsamt, weil er keine gleich edel-

mütige Seele gefunden hat, setzt sein Letztes dran, um Bassanio jene Porzia freien zu helfen, die sein eigenes weibliches Alter ego ist. Wenn der unerbittliche Shylock Antonio zwingt, ein Pfund seines Fleisches, dem Herzen am nächsten, zu verschreiben, es von vornherein auf sein Leben abgesehen hat, so ist dies dem Opferseligen im Grunde des Herzens eben recht gewesen. Kennt er doch keinen höheren Ehrgeiz, keine innigere Befriedigung, als wenn es ihm vergönnt sein sollte, als Blutzeuge vollendeter Freundschaft unter dem Dolche Shylocks zu enden. Nur weil Porzia auch nichts Höheres kennt, als solche schrankenlose Freundschaft, sie am eigenen Hochzeitstage den Bräutigam-Gemahl nach Venedig schickt, um den Freund zu retten, und selbst herbeieilt, um als junger Richter das Urteil zu sprechen, löst sich alles in Wohlgefallen auf, schlägt das, was sich zur Tragödie zuspitzte, in eine Komödie um. Die „gute Tat" des Antonio erzeugt die „gute Tat" der Porzia. Die „gute Tat" ist die Achse, um die sich die ganze Dichtung dreht.

Während Antonio, der königliche Kaufmann, eingangs aus Verzweiflung über die Menschen, die seinem Ideal so wenig entsprechen, die ganze Menschheit zu verwünschen im Begriffe steht, und seine Schwarzseherei durch die Art, wie ihm Shylock mitspielt, nur zu wohl begründet erscheint, tritt er am Schlusse zu Belmonte frohgemut in den auserlesenen Kreis der edelmütigen Porzia, wo die reinste Humanität, Menschengüte und Menschenliebe in voller Blüte stehen und die schönsten Früchte zu zeitigen versprechen. Sein eigener Edelsinn hat ihm dies Paradies auf Erden erschlossen.

β) Der Kerngedanke in Lessings „Nathan".

Man braucht sich nur solcherweise den Kern von Shakespeares „Kaufmann von Venedig" zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß Lessings Nathan aus dem gleichen Holze ist. Die Übereinstimmung geht bis in die tiefsten Wurzeln hinein und ist an entscheidender Stelle eine geradezu wörtliche. Wie der königliche Kaufmann Antonio infolge seiner bitteren Lebenserfahrungen Welt und Menschen auf sich beruhen läßt und nur noch in selbstlosester Liebe an seinem Bassanio hängt, der ihm alles ersetzen soll, was ihm die Menschen genommen haben, so klammert sich Nathan an seine Recha, die ihm über die Hinschlachtung seiner Gattin und ihrer sieben Söhne hinweghilft. Wie Antonio die „gute Tat", welche ihn über alle Lebensqual und Mühsal hinweghebt, begeht, indem er Hab und Gut, das Leben selbst für Bassanio einsetzt, so der von den Christen so schwer heimgesuchte Nathan, indem er in seiner schwersten Stunde sich des Christenkindleins, der Recha, annimmt. „Ihr, guter Bruder," ruft er in höchster Not, als ihm der Patriarch nachstellt, den Klosterbruder an, „müßt Fürsprach' sein, wenn Haß und Gleisnerei sich gegen mich erheben sollten — wegen einer Tat — ah, wegen einer Tat! — Nur Ihr, Ihr sollt sie wissen! — Nehmt sie aber mit ins Grab! Noch hat mich nie die Eitelkeit versucht, sie jemand anderem zu erzählen. Euch allein erzähl' ich sie, der frommen Einfalt allein erzähl' ich sie. Weil die allein versteht, was sich der gottergebene Mensch für Taten abgewinnen kann."

Wie die „gute Tat" dem Antonio die Helferin

in höchster Not herbeiführt und alles zum besten wendet, so diese „gute Tat" des Nathan. Abermals genau wie im Shakespeareschen Stück bringt sie ihn zunächst in die höchste Bedrängnis, aber nur, um auch ihn nach — Belmonte zu führen.

Eines „Belmonte" hat sich Saladin, der allmächtige Sultan, seinerseits ebenfalls durch eine „gute Tat" würdig erwiesen, indem er den jungen Tempelherrn, einen Todfeind seiner Herrschaft und seines Glaubens, der, als Kreuzfahrer mit dem Schwerte in der Hand ergriffen, dem Henkerbeil verfallen war, — begnadigt hat. „Wie?" ruft Nathan, als Saladin verwundert fragt, woher er den Tempelherrn kenne, „so weißt du nicht, wieviel von deiner Gnade für ihn, durch ihn auf mich geflossen? Er, er mit Gefahr des neuerhaltenen Lebens, hat meine Tochter aus dem Feu'r gerettet!" Worauf Saladin: „Hat er das? — Ha! Danach sieht er aus. Das hätte, traun! mein Bruder auch getan, dem er so ähnelt!" Danach hätte Saladin den jungen Tempelherrn nicht begnadigt wegen der Ähnlichkeit mit einem beliebigen Bruder, sondern weil er jenem Assad so ähnlich sah, der einer solchen Tat fähig gewesen wäre. Trotzdem ist der Beweggrund kein selbstloser gewesen: in Saladin hat sich sein eigenes Blut geregt, nur dieses hat er schonen wollen. Er aber ist sich in seinem Edelsinn dieser menschlichen „Schwäche" wohl bewußt. Wenn er daher im Glücksgefühl über die Folgen seiner „guten Tat" begeistert ausruft: „Wie aus einer guten Tat doch so viel andere gute Taten fließen!" so fügt er die Einschränkung hinzu: „Gebar sie auch schon bloße Leidenschaft."

Weit selbstloser hat der junge Tempelherr gehandelt, indem er, sein Leben nichts achtend, das erste beste Mädchen aus den Flammen gerettet und sich zudem dem Danke entzogen hat.

Noch reiner und daher höher in ethischer Wertung steht indes die „gute Tat" von Nathan selbst, die Gesinnung, in welcher er Recha angenommen und herangezogen hat.

Die Hochpreisung der „guten Tat" durch Saladin, die im Wortlaut so allgemein und vieldeutig gehalten ist, geht unverkennbar auf alle drei „guten Taten" zugleich. Das Schlußwort der Porzia ist offenbar auch die Losung in Lessings Nathan.

e) Religiöse Unduldsamkeit und Duldung.

Lessings „Nathan", aber höre ich einwenden, hat doch in erster Linie die Bekämpfung religiöser Intoleranz zum Gegenstande! Gewiß. Was aber will er mit der Bekämpfung religiösen Fanatismus anderes, als reines Menschtum fördern? Hat nicht auch Shakespeares „Kaufmann von Venedig" die Brandmarkung religiöser Unduldsamkeit zum Gegenstande? Hat nicht auch sein Humanitätsideal religiöse Duldung zur Voraussetzung?

Wenn Shylock, der strenggläubige Jude, der sich als solcher mit seinem Stamme, seinem „heiligen", auserlesenen Volke Gottes identifiziert, für die Christen nichts übrig hat, so versündigen sich diese nicht weniger an ihm, wenn sie, den Mitmenschen nichts achtend, im Juden nur den Juden sehen und nur den religiösen Gegensatz vorkehren. Antonio selbst ist von dieser Voreingenommenheit und

Schwäche nicht frei. „Er haßt mein heilig Volk," ruft daher Shylock, „verflucht mein Stamm, wenn ich ihm vergebe!" — „Dulden," seufzt der von den Christen Verfolgte, „ist das Erbteil unseres Stammes." — „Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften, genährt mit der nämlichen Speise, verletzt mit den nämlichen Waffen, unterworfen den nämlichen Krankheiten, mit den nämlichen Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, so wollen wir es auch euch darin gleichtun. Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist Menschenliebe? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? Nu, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben, und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvortun."

Hiermit kommt er indes bei der Porzia schlecht an. „Wir beten um Gnade, und dies Gebet muß uns der Gnade Taten auch üben lehren!" herrscht sie als Richter den Unerbittlichen an. Er aber bleibt, auf den Buchstaben des geschriebenen Rechtes sich beziehend und seinem Rachegelüste frönend, jeder menschlichen Regung unzugänglich. Und so bricht sie, notgedrungen, den Stab über ihn. Was ihn aber so unbarmherzig macht, ist sein mit seinem Stammesbewußtsein so verwachsener, ihm ins Blut

übergegangener religiöser Glaube. Er, dem sonst das Geld alles schien, wird in diesem Falle auch den dreifachen Betrag der ihm von Antonio geschuldeten Summe verschmähen, auf seinen Schein und damit auf das Todesurteil bestehen. Um sich durch nichts in diesem seinem Entschlusse erschüttern zu lassen, hat er im Tempel ein entsprechendes Gelübde getan. „Ein Eid! ein Eid! ich habe 'nen Eid im Himmel!" entgegnet er auf die eindringliche Vorhaltung der Porzia. „Soll ich auf meine Seele Meineid laden?" So macht er die Geldfrage zu einer Religions- oder vielmehr Glaubenssache. Selbst seine Geldgier wird von seinem Glaubenseifer übertrumpft.

So schließt der fanatische Jude sich selbst aus der Gemeinschaft seiner andersgläubigen Mitmenschen aus. Da er sich zu allgemeiner Menschenliebe, zur Religion der Humanität, nicht aufzuschwingen vermag, bleibt er abseits, muß er sein tragisches Geschick erfüllen, kann ihm Porzia nur Mitleid und Nachsicht zuwenden: er soll nicht hungern und soll seiner Neigung nach weiterleben; eine engere Gemeinschaft ist unmöglich. Als der „Christ" Lorenzo ihm die Tochter, Jessica, entführt hat, denkt er nur an die kostbaren Edelsteine, die sie mitgenommen. Er wollte seine Tochter lieber tot vor seinen Füßen liegen sehen, als sie die Gattin eines Christen wissen. Hatte sie nur noch ihre Diamanten in den Ohren hängen, wollte er sich ihres Hingangs getrösten. Und so bleibt ihm auch seine Jessica genommen; muß er ihr überdies die Hälfte seines Vermögens abtreten. Hat der Unmensch doch in seinem religiösen Fanatismus und seiner Geldgier sogar das eigene

Blut verleugnet! Dabei will er selbst naiv, daß ein jeder im Juden den Menschen achtet, plaidiert auch er für allgemeine Menschenliebe.

Menschtum, freies, reines, allgemeines Menschtum! allen Nationalitäten und Religionsarten zum Trotze, ist die Losung, die Shakespeares Dichtung überhaupt, und insbesondere seinen „Kaufmann von Venedig" durchtönt. „Ich weiß, wie gute Menschen denken; weiß, daß alle Länder gute Menschen tragen." — „Sind Christ und Jude eher Christ und Jude als Mensch? Ah! wenn ich einen mehr in Euch gefunden hätte, dem es genügt, ein Mensch zu heißen." — „Laß dich umarmen, Mensch!" — ruft Nathan, als käme er eben aus Belmonte von Antonio und Porzia. Auch wenn er seiner Recha vordemonstriert, wieviel leichter andächtig schwärmen als gut handeln ist, ihr zum Bewußtsein bringt, daß sie über den Engel, den ihr religiöser Wahn ihr vorzaubert, den Menschen vergißt, der sie in Wirklichkeit gerettet hat und vielleicht ihrer Hilfe nicht weniger bedarf, als sie der seinigen bedurft hatte, ist es nicht, als soufflierte ihm Porzia?

Nicht nur sein Humanitätsideal, auch das mit diesem unauflöslich verwachsene Religionsideal fand Lessing in der Dichtung des großen Briten ausgereift. Auch für das religiöse Moment, für das Plaidoyer für religiöse Duldsamkeit in dramatischer Form ist ihm Shakespeares „Kaufmann von Venedig" vorbildlich geworden.

f) Die drei Kästchen und die drei Ringe.

Auf den Wegen des großen Briten wandelt Lessing schon, wenn er italienische Novellistik und

die alten Gesta Romanorum als Fundgrube für seine dramatische Dichtung nutzt. Die Fabel von den drei Kästchen, zwischen denen die Freier der Porzia zu wählen haben, hat Shakespeare den Gesta Romanorum entlehnt. Wie bei der Erzählung von den drei Ringen handelt es sich auch bei den drei Kästchen um Prüfung der ethisch-religiösen Grundauffassung und Gesinnung, um das Verhältnis zu Gott und seinen Mitmenschen. Der Kaiser stellt die Jungfrau, die seinen Sohn ehelichen soll, vor die drei Kästchen, um zu erproben, wie sie zur Gottheit stehe. Das erste Kästchen von reinem Golde mit reichen Steinen verziert, trug die Inschrift: „Wer mich erwählt, findet, was er verdient", und war inwendig mit Totenknochen angefüllt. Auf dem zweiten Gefäß von reinem Silber stand zu lesen: „Wer mich erwählt, findet, wonach die Natur verlangt". — Es war innen mit Erde angefüllt. Das dritte Kästchen war von Blei und trug die Inschrift: „Wer mich erwählt, findet, was Gott gefügt hat". Die Jungfrau-Braut wählt das bleierne Gefäß und bekundet damit, daß ihr der Wille Gottes über alles gehe. Dank dieser Gesinnung vermählt sie der Kaiser seinem Sohne.

Die „Moral", welche der Verfasser der Gesta Romanorum an diese Erzählung knüpft, lautet entsprechend. „Unter dem ersten, goldenen Gefäß voll Totenknochen haben wir weltliche Leute zu verstehen, die reich und mächtig sind und von außen glänzen gleich dem Golde, aber inwendig sind voll Totenknochen, das heißt: Die Werke, die sie in dieser Welt getan, sind tot in den Augen Gottes, ob tödlicher Sünde; darum, wer solch ein Leben wählt,

soll haben, was er verdient, nämlich die Hölle. Und solche Leute sind gleich Gräbern, von außen weiß getüncht und köstlich geschmückt und mit Gold und Seiden bedeckt, aber drinnen ist nichts als trockenes Gebein. Unter dem zweiten Gefäß von Silber haben wir die Richter und Weisen dieser Welt zu verstehen, die mit schönen Worten prunken, aber im Innern sind sie voll Würmer der Erde; und ihre schöne Rede wird ihnen am Tage des Gerichts nicht mehr nützen als den Würmern der Erde, oder noch weniger: denn alsdann werden sie ewige Qual erleiden, weil sie in tödlicher Sünde sterben. Das bleierne Gefäß voll Gold und köstlichen Gesteins bedeutet ein einfaches und armes Leben, wie es die Auserwählten führen, um unserm Herrn Jesus Christus anzugehören in Demut und Gehorsam, und solche Leute tragen in sich kostbares Edelgestein, nämlich den Glauben und seine guten Werke, so Gott wohlgefällig sind; kraft welcher sie am Tage des Gerichts sich mit unserm Herrn Jesu Christo vermählen werden und das Himmelreich erben, das unser Heiland Jesus Christus zu uns möge kommen lassen. Amen." —

Shakespeares Porzia ist so rein, hoheitsvoll und demütig zugleich, wie es nur die vom Kaiser zur Gattin seines Sohnes erwählte Jungfrau sein konnte. Es ist aber ein feiner Zug von ihm, daß er nicht die Jungfrau um den Jüngling, sondern den Jüngling um die Jungfrau werben läßt. Auch dieser muß die ethisch-religiöse „Gold"-Probe bestehen. Der Prinz von Marokko wählt das goldene Kästchen, auf dem zu lesen steht: „Wer mich erwählt, gewinnt, was mancher Mann begehrt." Welcher Mann begehre nicht nach der schönen Porzia? Und so erschließt

er das goldene Kästchen, aus welchem ihm ein Beingerippe mit einem beschriebenen Zettel im hohlen Auge entgegengrinst. „Alles ist nicht Gold, was gleißt — goldenes Grab hegt Würmer meist.“ — Und so muß er abreisen. Der Prinz von Arragon entscheidet sich für das silberne Kästchen mit der Inschrift: „Wer mich erwählt, bekommt so viel als er verdient.“ Er denkt zwar an all die Nichtsnutzigen, welche unverdienterweise zu Reichtum, Rang und Ämtern gelangen, er achtet sich selbst indes für so tüchtig und somit verdienstvoll, daß er selbst eine Porzia zu „verdienen“ meint. Er findet jedoch im silbernen Kästchen nur das Bild eines Gecken. Bassanio endlich, der sein Alles eingesetzt hat, sogar den letzten Kredit seines väterlichen Freundes, um als Freier nach Belmonte zu gelangen, wählt das schlichte Blei mit der Aufschrift: „Wer mich erwählt, der gibt und wagt sein Alles dran.“ Damit hat er Porzia erobert.

Hat Shakespeare derart die Fabel, wie sie ihm die Gesta Romanorum an die Hand gegeben haben, — verweltlicht, so hat er ihr deswegen doch den religiösen Kern nicht genommen. Wohl präsentiert sich Bassanio zunächst als ein leichtfertiges, venetianisches Weltkind, indes schon der Umstand, daß ein Antonio so auf ihn hält, daß er sich selbst für ihn einsetzt, weist auf einen gediegeneren inneren Wert. Bassanio erweist sich eines solchen Vertrauens, einer solchen Freundschaft würdig. Vor allem aber enthüllt sich sein Seelenwert dadurch, daß er für eine Porzia in Liebe entbrennt und diese die Liebe voll erwidert, sie ihre Seelen gegeneinander austauschen. Wenn Lorenzo der Porzia bezeugt, daß sie, durch

die Art, wie sie den Bräutigam-Gemahl zur Rettung Antonios nach Venedig entsendet und die Trennung trägt, ein „edles und echt Gefühl von göttergleicher Freundschaft" hege, entgegnet sie:

„Noch nie bereut' ich, daß ich Gutes tat,
Und werd' es jetzt auch nicht: denn bei Genossen,
Die miteinander ihre Zeit verleben,
Und deren Herz ein Joch der Liebe trägt,
Da muß unfehlbar auch ein Ebenmaß
Von Zügen sein, von Sitten und Gemüt.
Dies macht mich glauben, der Antonio,
Als Busenfreund von meinem Gatten, müsse
Durchaus ihm ähnlich sein. Wenn es so ist,
Wie wenig ist es, was ich aufgewandt,
Um meiner Seele Ebenbild zu lösen."

Porzia aber verkörpert über das Ideal von Liebe und Freundschaft hinaus, das Ideal reinster und höchster religiöser Gesinnung. „Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang, sie träufelt wie des Himmels milder Regen zur Erde nieder — sie ist ein Attribut der Gottheit selbst — wir beten all um Gnade, und dies Gebet muß uns der Gnade Taten auch üben lehren." — Schließt diese „Religion" nicht das kirchliche Christentum in sich, wie es der fromme Mönch in den Gesta Romanorum predigt, indem sie dessen Schranken überwunden hat? Jene Hölle und jener Himmel, die der Einfältige in der Mönchskutte außerhalb der irdischen Menschheit sucht und ins „Jenseits" versetzt, ist für Shakespeare schon hier, auf Erden, dem Menschen in der eignen Brust gegeben.

Die Fabel von den drei Kästchen fällt letzten Endes, ihrem innersten Kerne nach, mit dem Inhalt und der Tendenz der Erzählung von den drei

Ringen so überein, daß die Analogie einem Lessing unmöglich entgangen sein kann. Diente dem englischen Dichterkönige die Fabel von den drei Kästchen dazu, die Handlung in seinem „Kaufmann von Venedig" zusammenzuknüpfen, warum sollte es Lessing nicht gelingen, die Parabel von den drei Ringen zum Brennpunkte seiner, auch verhältnismäßig nur lose geschürzten dramatischen Dichtung, seines „Nathan" zu machen? Wer will bezweifeln, daß auch auf diesem Punkte das Shakespearesche Stück ihm Anregung und Muster gewesen ist? Bereits 1860 hat D. Fr. Strauß zur Parabel von den drei Ringen im Nathan bemerkt: „Es war wohl noch etwas mehr, als eine bloße Episode, was Lessing von dem Seinigen hinzutun mußte: ungefähr ebensoviel, als Shakespeare dazu zu geben hatte, wenn aus der Geschichte mit den drei Kästchen im „Kaufmann von Venedig" ein Schauspiel werden sollte."

Wie Lessing indes ständig seinen Nathan im Anschluß und doch im Widerspiel zum Shakespeareschen Kaufmann gestaltet, so auch in diesem Fall. Obgleich die Parabel von den drei Kästchen, wie im Nathan die Parabel von den drei Ringen, den eigentlichen Ideengehalt des Stückes in sich birgt, bildet nicht sie, sondern die Gerichtsszene im architektonischen Aufbau den Brennpunkt, Klimax und Peripetie des Dramas. Handelt es sich doch um die Goldprobe der — Freundschaft. Lessing ist in seinem „Nathan" die „Idee", die Verfechtung religiöser Duldsamkeit, derart alles, daß er die Parabel, die Erzählung des Nathan, zur Klimax macht, auf die alles zustrebt und von der alles ausströmt. Die Szene zwischen Nathan und Saladin deckt sich der-

art mit der Gerichtsszene bei Shakespeare, mit der sie überdies viel Analoges hat. Diese Analogie geht so weit, daß Sittah, genau wie die Porzia in der Verkleidung des Richters, der spiritus rector ist. Sie ist es, die Saladin veranlaßt, Nathan die Falle zu stellen, sie wohnt, versteckt, und damit „verkleidet", unbemerkt, der Szene bei; Saladin ist nichts als ihr alter ego, ihre Maske. Nur daß bei Shakespeare der Jude unterliegt, während Nathan die Weisheit der Porzia besitzt und demgemäß aus der Goldprobe als Triumphator hervorgeht. —

g) Shylock und Nathan.

So ganz ohne Ähnlichkeit, innerste Beziehung zum Shylock, ist deswegen Lessings „Nathan der Weise" nicht. Wir kennen Lessings Art von An- und Entlehnung in bezug auf Shakespearesche Gestalten: wie er nicht nur einem Vater Galotti, dem starren Stoiker, sondern schon seinem Tellheim wesentliche Züge, Seeleneigenschaften Othellos, des furchtbaren Mohren, gegeben hat, ohne daß die Persönlichkeiten sich deswegen deckten. Der edelmütige, aufopferungssüchtige Tellheim trug zugleich, namentlich wenn Geld in Betracht kam, die Züge des königlichen Kaufmanns Antonio, fast so ausgesprochen, wie seine Minna und ihre Franziska, die Züge der Porzia und ihrer Nerissa. Ganz ähnlich ist das Verfahren, das Lessing einschlägt, da er, gestützt auf Shakespeares „Kaufmann von Venedig", seinen „Kaufmann von Jerusalem" gestaltet.

Im Shakespeareschen Stück tritt die so scharf ausgeprägte, wuchtige, tragische Persönlichkeit des

Shylock derart in den Vordergrund, daß man über den unbarmherzigen Wucherer, der dem „Königlichen Kaufmann" das Herz aus der Brust schneiden möchte, und dem sich dieser so wehrlos preisgibt, Antonio in seiner kaufmännischen Eigenschaft so aus Aug' und Sinn verliert, daß man sich ordentlich darauf besinnen muß, daß Antonio und nicht Shylock der „Kaufmann" ist, der dem Stücke den Namen gegeben hat. Was Wunder, wenn unter so bewandten Umständen Lessing auf den Gedanken verfallen ist, den Antonio auf den Shylock zu pfropfen und aus ihnen zusammen eine Person, seinen „Nathan" zu machen?

Nathan ist zunächst, wie Shylock, — Jude. Nicht nur, daß Saladin ihn kurzweg anredet: „Tritt näher, Jude!" Als Saladin ihm die kitzliche Glaubensfrage vorlegt, antwortet Nathan zunächst lakonisch nur: „Ich bin ein Jud'." — Nicht nur der Tempelherr kommt, mit seinem „Jud' ist Jud'" über den „Juden" so schwer hinweg, auch Al Hafi, Nathans Freund und nächster Gesinnungsgenosse, der in ihm einen der wenigen Menschen sieht, würdig, am Ganges zu leben, kennzeichnet ihn dem Saladin vor allem als „Juden". Da Sittah Al Hafi daran erinnert, daß er Nathan dereinst hoch gepriesen habe, wie „sein Gott von allen Gütern dieser Welt ihm das kleinste und größte so in vollem Maße erteilet habe," — entgegnet der verschlagene Derwisch: „Sagt ich so? — was meint' ich denn damit?" — Worauf Sittah: „Das kleinste: Reichtum. Und das größte: Weisheit. Worauf erstaunt tuend Al Hafi: „Wie? Von einem Juden? Von einem Juden hätt' ich das gesagt?" — Sittah: „Das hättest du von deinem Nathan nicht gesagt?" Al

Hafi: „Ja so! Von dem! Vom Nathan! —“ Diesen habe allerdings einmal das Volk den „Weisen“ zubenannt, doch auch den „Reichen“. „Allerdings den Reichen!“ ruft triumphierend Sittah. Vollends jetzt, da er mit seiner neuen Karawane heimgekehrt ist! Worauf Al Hafi: „Nun, ist's der Reiche wieder: so wird's auch wohl der Weise wieder sein.“ Sittah und Saladin aber wollen nicht Nathans Weisheit, sondern nur sein — Geld. Al Hafi: — „Er borgen! — Seine Weisheit ist eben, daß er niemand borgt. — — Zur Not wird er Euch Waren borgen. Geld aber, Geld? Geld nimmermehr. — Es ist ein Jude freilich übrigens,“ lenkt der Nathan Befreundete ein, „wie es nicht viel Juden gibt. Er hat Verstand; er weiß zu leben; spielt gut Schach. Doch zeichnet er im Schlechten sich nicht minder als im Guten von allen andern Juden aus. — Auf den, auf den nur rechnet nicht. — Den Armen gibt er zwar und gibt vielleicht trotz Saladin. Wenn schon nicht ganz so viel, doch ganz so gern; doch ganz so sonder Ansehn.“

Als Saladin, von solchem Uneigennutz bewältigt und begeistert, es nicht erwarten kann, einen solchen Mann kennen zu lernen, ruft Al Hafi abermals: „Da seht nur gleich den Juden wieder, den ganz gemeinen Juden! — Glaubt mir's doch! — Er ist auf's Geben Euch so eifersüchtig, so neidisch! Jedes Lohn von Gott, das in der Welt gesagt wird, zög' er lieber ganz allein. Nur darum eben leiht er keinem, damit er stets zu geben habe. Weil die Mild' ihm ein Gesetz geboten, die Gefälligkeit ihm aber nicht geboten, macht die Mild' ihn zu dem ungefälligsten Gesellen auf der Welt.“

„Wie?“ fragt Sittah, „wär' es wirklich so, daß selbst der Beste seines Volkes seinem Volke nicht ganz entfliehen kann? Daß wirklich sich Al Hafi seines Freunds von dieser Seite zu schämen hätte? —“ Da sie nur das Geld des Nathan will, ist ihr dieser wunde Flecken in ihm eben recht — um so sicherer wird er, wie sie zuversichtlich erwartet, in die Falle gehen!

Nathan selbst wird indes, im schroffsten Gegensatz zu Shylock, der seinen höchsten Ehrgeiz daransetzt, sich mit seinem „heiligen“ Volke Eins zu wissen, sein Volk dem vernichtenden Urteile des jungen Tempelherren preisgeben. Nathan will den Juden nicht vergessen wissen, daß sie zuerst sich das auserwählte Volk Gottes nannten und es auch den Christen und den Mohammedanern eingegeben hätten, *ihren* Gott allein für den *rechten* zu halten. „Verachtet mein Volk, so sehr Ihr wollt. Wir haben beide uns unser Volk nicht auserlesen.“ —

So wird von Lessing zwischen Nathan und Shylock eine scharfe Linie gezogen, ohne daß deswegen Nathan aufhörte, demselben Stamme anzugehören. Er streift dabei sogar den Wucherer, der dem Shylock als Juden im Blute steckt. Wenn dieser, mit dem Hinweis auf Jakob, wie er dem Vater Laban hinterlistig mitspielte, um ihm seine Tochter abzugewinnen, meint: „Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt,“ so wird bei Lessing nicht nur der Tempelherr vermerken, daß dem Judenvolke, welches seinen Nathan den Weisen heiße, „reich und weise vielleicht das Nämliche“ sei. — Al Hafi, der kluge Menschenkundige, sucht Nathan für Saladin einzufangen, indem er ihm vorstellt, wie trefflich er mit dem Gelde,

das er dem Sultan vorstreckt, „wuchern" könne — „schießt vor und nehmt an Zinsen, was Euch nur gefällt." — Nathan wird den so lockend vorgehaltenen „Wucher" nicht von der Hand weisen. Er ist offenbar mit Shylock der Meinung, daß Zinsen nehmen nichts weniger als sündhaft sei; er wird nur der Furcht Ausdruck geben, daß vor lauter Zins auf Zins das Kapital zu „lauter Zinsen" werden könnte. Für den Al Hafi selbst, seinen Freund, fügt er freilich hinzu: Geld so viel er will, auch ohne Zins, indes dem Sultan? Dem allmächtigen Verschwender? Das geht seiner „Weisheit" nicht so leicht ein.

Doch Nathan ist, wie gesagt, auch — Antonio. Er hat nicht nur gleich diesem, als königlicher Kaufmann, „seine Schiffe in allen Häfen" liegen, er treibt, wenn's seine Schätze zu vergeben gilt, den Edelmut bis zur restlosen Verschwendung, genau wie Antonio. Auch ihm ist der Freund, der edelmütige, der seinen Edelmut teilt, — alles. Sobald er Saladins ideales Wesen erkannt hat, kann er ihm seinen ganzen Reichtum nicht genug aufdrängen. So hoch er als „Jude" und Kaufmann das Geld auch wertet, sobald das Herz, die ethische Gesinnung in Frage steht, ist ihm das Geld — nichts.

Indem Lessing seinen „Juden" solcherweise dahin veredelte, daß aus einem Shylock ein Antonio wurde, er seinen Nathan zum Träger des Ideals religiös-sittlicher Gesinnung machte, ist er wieder einmal im diametralen Gegensatz zu seinem dramatischen Vorbilde verfahren. Ist doch Shylock, Shakespeares orthodoxer Jude, genau umgekehrt, die Personifikation religiösen Hochmuts und Glaubensfanatismus! Treffend bemerkt abermals David Friedrich

Strauß, daß man bei dem Juden des Lessingschen Stücks kaum umhin könne, an den des Shakespeareschen zu denken, wenn auch als das reine Widerspiel von diesem. „Wie in Shylock der Jude den Menschen nahezu aufgezehrt hat, so ist bei Nathan umgekehrt der Jude bis auf wenige formelle Spuren im Menschen aufgegangen."

Lessing hat deswegen keineswegs, wie oberflächliche Juden in ihrer kurzsichtigen Selbstbespiegelung oder nicht weniger oberflächliche und kurzsichtige Christen in ihrer antisemitischen Voreingenommenheit und Leidenschaftlichkeit, so voreilig anzunehmen pflegen, das Judentum rechtfertigen oder gar verherrlichen wollen. Im Nathan, der selbst sein eigenes Volk preisgibt, wird das Judentum, als das Volk, das in der religiösen Selbstüberhebung allen andern voraufgegangen ist und auch wegen seiner Geldgier vielmehr geradezu — gebrandmarkt. Lessing hat, wie dies Kuno Fischer längst richtig erkannt hat, seinen Nathan zum Träger reinster vorurteilsfreiester Menschenliebe, höchster Lebensweisheit, erkoren, nicht, weil er ein Jude, sondern obgleich er ein Jude ist! Wenn selbst ein Angehöriger des Volkes, das sich das „auserwählte Volk Gottes" wähnt, dem obendrein die Christen Weib und Kinder hingeschlachtet haben, sich dahin durcharbeitet, daß er durch seine Milde und Weisheit alle anderen beschämt, dem Angehörigen welches Volkstums, welchen Glaubens immer, sollte eine solche Entwicklung unmöglich sein?

Die Rolle des Shylock hat Lessing dafür dem Patriarchen zugewiesen, der als Vertreter und Verkörperung der römisch-päpstlichen Hierarchie,

als ein Machthaber der „allein seligmachenden", ewig „kämpfenden", auf Weltherrschaft gerichteten römischen Papstkirche, die Religion der gläubigen Herde als Hebel nutzt, um seiner Kirche Herrschergelüste zu frönen und selbst die Staatsgewalt eines mohammedanischen Sultans unterzukriegen. Hierzu ist dem Patriarchen jedes Mittel recht. Er wird zugleich den von Saladin begnadigten Tempelherrn zum hinterlistigen Hochverrat an seinem Lebensretter zu verführen suchen und, wenn es die Auslieferung eines Juden, der ein Christenmädchen zum Kinde angenommen hat, die Tötung Nathans gilt, sich auf das geschriebene Recht berufen, das der Sultan dem Papste zugestanden hat. Genau wie Shylock auf seinen „Schein" besteht und immer wieder auf seinen „Schein"! Genau so ruft der Patriarch immer wieder, und wenn man nicht weniger beredt als Porzia auf ihn einredet: „Der Jude wird verbrannt!"

h) Das Orientalische und Märchenhafte.

Auch das Kolorit, die Farbenpracht und Weite, die lichtvolle Atmosphäre des Orients, wie sie Lessings Nathan in so hohem Maße eignet, ist in Shakespeares „Kaufmann von Venedig" bereits gegeben. Dies bedingte schon dort der Schauplatz. Ist doch die Lagunenstadt inmitten der Südküste Europas als Insel- und Hafenstadt nur durch das offene Wasser vom Orient getrennt. Die innige Wechselbeziehung mit diesem hat ihr das Gepräge gegeben. Besteht nicht ihr einzigartiger Zauber, der es so sichtlich dem Dichter des „königlichen Kaufmanns"

und des „Mohren von Venedig“ angetan hat, eben in der wunderbaren Verschmelzung von Orient und Occedent, Asien und Europa, mit afrikanischem Einschlag? Wie Othello, der afrikanische Königssohn, letzteren verkörpert, so werden wir durch Shylock, den Juden, nach Jerusalem verpflanzt. Nicht weniger mannigfaltig, als dort, mischen sich die Völkertypen auf dem Rialto, am Gestade der Königin der Adria. Wie anschaulich spiegelt dies die Shakespearesche Dichtung wieder! Vollends Porzias Belmonte könnte im fernsten, märchenhaften Orient liegen.

Dieser orientalische Einschlag gibt der ganzen Dichtung ihr märchenhaftes Gepräge und damit dem dichterischen Genius schier schrankenlose Freiheit. Wie empfänglich Lessing auch hierfür gewesen, bezeugt sein „Nathan“. Die orientalische Atmosphäre hat auch seinen Genius so beflügelt, daß er den „Ritt ins romantische Land“, den Flug ins Märchenhafte hinein wagte, der ihm sonst so fern lag.

i) Lessings „Nathan“ und sein eigen Selbst.

Nathan ist nicht nur Shylock und Antonio in einer Person, für seine Ausgestaltung ist nicht nur Shakespeare vorbildlich gewesen, er trägt unverkennbar auch Züge von Lessings jüdischem Freunde, dem philosophisch-ästhetischen Mendelssohn, den Lessing, trotz seines Judentums, nicht nur als Denker, sondern auch als Menschen so ungemein hoch gewertet hat. Wie oft muß ihm bei der Ausgestaltung des „Nathan“ sein Mendelssohn als Idealjude vorgeschwebt

haben! Es ist ihm dabei ganz ähnlich ergangen wie mit seinem Tellheim, der zugleich Othello und Antonio in sich wiederspiegelt und dabei sich in mehr als einem Zuge mit Kleist, dem damaligen nächsten Freunde Lessings, deckt. Und doch war Tellheim seiner ganzen Gesinnung und Handlungsweise, sogar seiner Lebenslage nach — Lessing selbst.

Genau so Nathan. Wenn mit irgendeiner seiner dichterischen Gestalten, so hat Lessing sich mit dieser identifiziert. Wir sahen denn auch eingangs, wie die Dichtung aus einem eigensten Erlebnis von ihm heraus geboren worden ist. Eben dieses verbürgt ihr und gibt ihr Eigenart und Leben.

Wenn Lessing, man kann es nicht oft und eindringlich genug wiederholen, nicht ansteht, dem großen Briten Anlehen auf Anlehen zu entnehmen, so weil er sich seines eigenen Reichtums bewußt ist. Ihm hat auch im Nathan und hier erst recht Shakespeare nur dazu gedient, das, was er im Herzen hatte, möglichst wirksam, zündend auf die Lippe zu bringen und vor die Sinne zu zaubern, um uns derart sich selbst, sein Eigenstes zu geben.

k) Noch einmal Shakespeare und Voltaire.

(Das Idealdrama.)

Wie eng auch Lessing seinen „Nathan" an Shakespeares „Kaufmann" geknüpft hat, so ist er mit ihm von dem großen Briten doch auch wieder abgerückt und dem Franzosen Voltaire näher gekommen. Dies bedingte schon der Umstand, daß die Konzeption des Dramas in die Zeit fällt, da er noch Voltaireaner und der englische Dichterkönig

ihm so gut wie unbekannt war. Nicht nur dies. Mit seinem „Nathan" bestieg er seine „alte Kanzel", die Bühne, nicht um, wie mit seiner „Minna" oder „Emilia", ein mustergültiges Bühnenstück zu geben, sondern um religiöse Duldung zu predigen. Ähnlich wie es Voltaire wiederholt getan hatte. Es handelte sich dabei nicht sowohl um eine Dichtung, als um ein dichterisches Gewand. Es war ein Tendenzstück, dem als solchem die volle dichterische Freiheit abgeht.

Damit wandte sich Lessing, trotzdem er die dramatische Form wählte, in seiner eignen Vorstellung von der Bühne ab. Während seine früheren Stücke, zumal „Minna" und „Emilia", so ganz auf Bühnenwirkung gestellt waren, daß er die Aufführung der Drucklegung voraufgehen ließ, ist sein „Nathan" als Lesedrama gedacht und auf Subskription hinausgegangen. Er bezeichnet es denn auch nur als ein „dramatisches Gedicht". Er bezweifelte, daß es je zur Aufführung kommen werde. Er hat es daher mit der Bühnenmäßigkeit verhältnismäßig leicht genommen. War dem Drama doch als Lehrgedicht von vornherein ein epischer Grundzug gegeben. Nichts bezeichnender, als daß es in der „Erzählung" des Nathan gipfelt.

Dies alles hat zur Folge gehabt, daß Lessing, der, wie wir sahen, selbst in seiner „Minna" und in seiner „Emilia" an der französischen Schulregel der drei Einheiten festgehalten hatte, wenn auch mit einiger Freiheit, sich der Form des französischen klassischen Bühnenstücks zuwandte. Auch sein „Nathan" erhält, trotz aller „Lebendigkeit", entschieden dialektisches, rhetorisches Gepräge, mit entsprechen-

dem Pathos. Er geht sogar, wenn auch nur zum Blankverse, wie ihn auch Shakespeare handhabt, so doch von der Prosa zur Versifikation über. Verleugnet er auch nicht den ihm tief eingeborenen Naturalismus und den Jünger Shakespeares, so gewinnt doch die französische Regel so weit die Überhand, daß Gottsched zur Not dazu Amen gesagt haben dürfte.

Durch dieses Schwanken zwischen Voltaire und Shakespeare, durch den Versuch, beide Richtungen miteinander zu vereinigen und dadurch womöglich ein höheres Dritte zu gewinnen, ist Lessing abermals vorbildlich geworden. Auch Goethe, der Dichter des „Götz" und „Egmont", wird mit seiner „Iphigenie" in diese zugleich idealistische und französierende Richtung überspringen, von Shakespeare zu Racine zurück. Ähnlich Schiller, wenn er auf „Kabale und Liebe" den „Don Karlos" folgen läßt, wobei der Vorgang Lessings mit seinem „Nathan" offenbar nach Form und Inhalt soweit maßgebend gewesen ist, daß man, wie dies schon Kuno Fischer bemerkt hat, im Marquis Posa Nathan und den jungen Tempelherrn deutlich durchblicken sieht. Da Goethe und Schiller vereint, um das künstlerische Niveau der Bühne zu heben, ihre Zuflucht zu den französischen Klassikern nehmen, zu diesem Zwecke Goethe Voltaires „Mahomed" und „Tankred", Schiller Racines „Phädra" verdeutscht, werden sie auch Lessings „Nathan" auf die Bühne bringen. Derart ist dieser für uns zu einer Art „Idealdrama" geworden.

Schlußbetrachtung.

Wir sind am Schlusse. Lessings „Nathan" war sein Schwanensang. Keine zwei Jahre nach Vollendung desselben ist er dahingegangen. Wohl hat er sich noch mit einem neuen Drama, „Neros Tod", getragen, von diesem ist indes nichts auf uns gekommen, das auf zureichende Ausgestaltung deutete. Wären ihm noch so viele Lebensjahre beschieden gewesen, voller und vollendeter, als in seinem „Nathan", hätte er sich, wie wir ihn kennen, nicht geben können. Sind doch in diesem alle seine geistigen und seelischen Neigungen und Bestrebungen wie zu einer alles zusammenfassenden Sinfonie vereinigt. Wenn sein Erstling, „Der junge Gelehrte", seine Wesenart bereits in ihrer Ganzheit offenbarte, ähnlich wie die „Räuber" die Schillersche, so ist sein „Nathan", als Schlußakkord, dem „Sturme" von Shakespeare vergleichbar. Wie der große Brite, der ebenfalls im 53. Lebensjahre gestorben ist, bereits geraume Zeit vor seinem Hingange sein Lebenswerk offenbar verrichtet hatte, so ist auch unser Lessing ein — Frühausgereifter gewesen. Im ungestümen Drange und Eifer seines Genius hat er den Kreislauf seiner Geistesnatur verhältnismäßig früh vollendet.

„Ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden.“ Bis zu seiner Entdeckung des englischen Dichterkönigs und Vertiefung in diesen, ist Lessing als Dramatiker über seine Zeitgenossen kaum hinausgekommen. Wäre es bei seiner „Miß Sara Sampson“ verblieben, würde er in der Dramatik kaum mitzählen. Ohne die maßgebende, alles befruchtende Einwirkung Shakespeares, die so ausgiebige Nutzung desselben, sind, wie wir wahrlich zur Genüge haben wahrnehmen können, erkennen müssen, „Minna“, „Emilia“ und „Nathan“ undenkbar. Können wir auch nicht umhin, selbst in Anbetracht dieser seiner Meisterwerke, ihm beizustimmen, wenn er in seiner unbestechlichen Wahrheitsliebe erklärte, kein vollgültiger Dichter von Gottes Gnaden zu sein, so können wir ebensowenig umhin, zuzugestehen, daß er dank der „Kritik“, wie er sie übte, unbestreitbar etwas erhalten hat, was dem „Genie“ sehr nahe kommt.

Dir sei der Lorbeer versagt? Den Bescheidenen ziert er längst dreifach:
Minna, Emilia und — Nathan! Wer krönte sie nicht?

Ohne dies Lessingsche Dreigestirn, das ihnen voraufleuchtete, hätten Goethe und Schiller den Weg nicht eingeschlagen und einhalten können, der sie ihrem eigenen Zenith zuführte. Daß die Wegweisung, die er ihnen gab, in dem er auf Shakespeare und immer wieder auf Shakespeare hinwies, die rechte sei, hatte er dies nicht selbst durch die Tat bewiesen? Wie seine dramatischen Meisterwerke unter dem Sterne Shakespeares herangereift waren, so sollte es auch mit den ihren werden.

„Ist es," rief Lessing in seiner Dramaturgie, „immer Shakespeare, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat?" Weshalb nicht? lautete die Antwort. „Shakespeare und kein Ende", wird ein halbes Jahrhundert später Goethe seine grundlegende dramaturgische Abhandlung überschreiben. Die Shakespeare-Fackel, die auch ihm durchs Leben leuchten sollte, aber wird Goethe aus der Hand Lessings empfangen.

Shakespeare
und unsere Klassiker

Shakespeare
und unsere Klassiker

von Arthur Böhtlingk

Zweiter Band:
Goethe und Shakespeare

Fritz Eckardt Verlag
Leipzig 1909

Goethe und Shakespeare

von Arthur Böhtlingk

Leitspruch:
„Shakespeare und kein Ende"
Goethe

Fritz Eckardt Verlag
Leipzig 1909

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Vorwort.

Goethe ist zwanzig Jahre jünger als Lessing. Zur Zeit, da er seinerseits, vom Frühjahr 1765 bis ins Spätjahr 1768, studienhalber, als Musensohn, in der Universitätsstadt an der Pleiße weilte, erschienen Lessings „Minna von Barnhelm" und „Hamburgische Dramaturgie". Hierzu kam Wielands Übertragung der Bühnenwerke des großen Briten ins Deutsche. Schon damals wird Goethe zum englischen Dichterkönige als zu seinem Leitstern aufzublicken beginnen. Wie Lessings Genius, so wird auch der seine erst durch Shakespeares Einwirkung zu voller Entfaltung kommen. Ohne Shakespeare kein Goethe.

Der Weg, auf dem er zum „Will of all Wills" gelangte, ist indes, dank Lessing, ein ungleich kürzerer gewesen als der, den Lessing selbst hat gehen müssen. Infolge von Goethes eigenen Mitteilungen liegt der Weg auch ganz anders offen am Tage. Dies gilt in bezug auf sein Verhältnis zum großen Briten überhaupt. Und so ist Goethes Stellung zu Shakespeare längst weit eingehender erörtert und zu klären versucht worden, als dies bislang bei Lessing der Fall gewesen.

Schon A. W. Schlegel und L. Tieck haben, im Gefolge ihrer gegnerischen Auffassung der Bühnengemäßheit Shakespeares, der Kritik die Bahn zu brechen begonnen. In seiner Abhandlung über Shakespeare in Deutschland (im literarischen Taschenbuch von Prutz) aus dem Jahre 1843 hat Ad. Stahr

denn auch über Goethes Verhältnis zum englischen Dichterkönige weit eingehender und sachkundiger gehandelt, als über dasjenige Lessings. Vor allem hat Ulrici im Schlußabschnitt seines grundlegenden Werkes über Shakespeares dramatische Kunst (2. Auflage 1847) über Goethes und Schillers Verhältnis zu Shakespeare von ästhetisch-ethischen und religionsphilosophischen Gesichtspunkten aus ungemein tiefsinnige Betrachtungen angestellt. Er hebt insbesondere den Gegensatz von Goethes hochgespanntem Subjektivismus zu Shakespeares naivem Objektivismus hervor. Je höher er dabei Goethen als Lyriker wertet, desto leichter wiegt er ihm als Dramatiker, zumal als Tragiker.

Rümelin („Shakespearestudien" 1864/1874) wird in seinem Bestreben: Goethe und Schiller, unsere einheimischen deutschen Klassiker, gegen den englischen Dichterkönig auszuspielen, genau umgekehrt: Shakespeare gegen diese zurückstellen.

C. C. Hense hat in seiner Abhandlung: „Deutsche Dichter in ihrem Verhältnis zu Shakespeare" (Sh.-Jahrb. 1870/71), dadurch, daß er zunächst sekundäre Dichter, wie Lenz und Klinger anzog, und erst nachträglich auf Lessing, dann Schiller, dann Goethe kam — den genetischen Faden durchrissen und ist über das Sporadische nicht hinausgekommen. Dies gilt auch von dem Abschnitt über Goethe, wo er noch am folgerechtesten und eingehendsten verfahren ist, und öfter, wie bei „Götz" und „Clavigo", der An- und Entlehnungen sogar zu viele und zu äußerliche nachzuweisen versucht hat.

Neuerdings (1896) hat Otto Harnack Goethes Verhältnis zu Shakespeare zum Gegenstande eines

Vortrags gemacht („Essais und Studien"), an der Hand von Goethes eigenen Aufzeichnungen, dessen Beziehungen zum großen Briten in Erinnerung gebracht. Ähnlich wie einst Ad. Stahr.

Mit auserlesener Knappheit und Präzision hat Alois Brandl, in der Einleitung zu seiner Neuausgabe der Schlegel-Tieckschen Übersetzung von Shakespeares dramatischen Werken, das Thema kurz rekapituliert.

Trotzdem steht eine eingehende Darlegung auf zureichend breiter Grundlage, auch nur von Goethes Verhältnis zur dichterischen Persönlichkeit des großen Briten in seiner Ganzheit, noch aus. In welcher Weise und in welchem Maße Goethes einzelne Dichterwerke die Einwirkung Shakespeares erkennen oder vermissen lassen, wie er ihn gegebenenfalls genutzt hat, ist bislang kaum mehr erforscht und beachtet worden, als dies bei den Lessingschen Meisterstücken der Fall war. Mit einer Anmerkung zu einzelnen Worten und Wendungen, die direkt auf eine Entlehnung hinweisen, wie das namentlich Düntzer und Loeper bei der Kommentierung einzelner Werke in dankenswerter Weise geübt haben, ist es nicht getan.

Die geistige, seelische, künstlerische Wechselbeziehung zwischen einem Goethe und einem Shakespeare ist ein Kapitel der Weltliteratur, der Menschheitsgeschichte, das nicht eingehend genug behandelt werden kann. Beide gegeneinander halten, den einen mit Hilfe des andern durchleuchten, heißt ihr Licht verdoppeln, mit dem tieferen Verständnis ihrer Dichterwerke, diese zu neuem Leben erwecken. Tritt dabei der Abstand zwischen unserm deutschen „Dich-

terfürsten" und dem englischen „Dichterkönige" wieder heller und greifbarer zutage, kann dies der Entwicklung unserer eigenen Dichtkunst nur von Vorteil sein. Oder sollen wir es wirklich mit dem Rate des alten Goethe halten, als er in schwacher Stunde die deutschen Dichter in spe davor warnte, jährlich mehr als höchstens ein Stück des großen Briten zu lesen, indem sie sonst Gefahr liefen, seiner Übergewalt so wehrlos zu verfallen, daß sie darüber ihr eignes Selbst einbüßten? Wie das nur schon zu vielen begegnet sei. Wenn Goethe sich dabei selbst dazu beglückwünschte, daß er, nach seinem Götz und seinem Egmont von dem Übermächtigen glücklich wieder abgerückt sei, so fragt es sich, ob er nicht eben dadurch sich des ergiebigsten Nährbodens seines Genius entschlagen hat. Er vergaß obendrein, daß auch sein Faust in Shakespeare wurzelt und bis zuletzt im Strahlenglanze von dessen souveränem Dichtergeiste herangewachsen ist, daß er sein Lebensgedicht nur hat vollenden können, indem er zu seinem „Will of all Wills" zurückkehrte.

Wird er nicht auf der Höhe seines Greisenalters selbst bekennen, daß er ihm, als dem „Stern der schönsten Höhe" verdanke, was er sei? Nicht immer wieder betonen, wie wesentlich es sei, den Abstand auch zwischen seinem eigenen Genie, seinem dichterischen Können, und demjenigen Shakespeares nicht zu verkennen? — die Sonne Sonne sein zu lassen und nicht den Mond ihr gleich zu achten. An den Strahlen der Shakespeareschen Sonne hat sich Goethes eigene entzündet. Sein Werdegang sei auch der unsere.

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

I. Wie Goethe zu Shakespeare gekommen. 1

1. Der Leipziger Student 3
2. Der Straßburger Student 9
   a) Herder 9
   b) Lenz 24

II. Wie Shakespeare auf Goethe und seine Dichtung eingewirkt 29

1. Shakespeare-Kultus 31
2. „Götz von Berlichingen." (Historien) 40
3. „Werther." (Hamlet) 51
4. „Faust." (Hamlet und Macbeth) 57
5. „Egmont." (Hamlet) 68
   a) Die Traumbild-Szene 73
   b) Schillers Kritik 76
   c) Egmont Goethe selbst 79
6. Wilhelm Meister 81
   a) In Weimar. (Frau v. Stein) 81
   b) Identifizierung mit Shakespeare 83
   c) Goethes Analyse des Hamlet 92
      α) Das Problem 92
      β) Hamlets Persönlichkeit 98
      γ) Ophelia 108
      δ) Bühnentechnische Zustutzung u. Umschmelzung des Shakespeareschen Stückes 114
7. „Iphigenie" 123
   a) Racine und die Griechen 123
   b) Glucks Musikdrama 126
   c) Cornelia 129
   d) Frau v. Stein 132
   e) Euripides 135
   f) Racines „Iphigenie" 142
   g) Glucks Text 145

Seite
h) Fabel und Problem bei Goethe 148
i) Das „gräciſierende" Schauſpiel 155
k) Das Unvergängliche der Goetheſchen Dichtung 158
l) Abrücken von Shakeſpeare 159
8. „Taſſo" 163
a) Goethe und Taſſo 163
b) Reinhold Lenz und ſeine Kataſtrophe in Weimar 164
c) Das Wertheriſche in Goethes „Taſſo" 169
d) Goethes Subjektivismus und Shakeſpeare . . 172
e) Das pathologiſche Moment 174
f) Racines Vorbild maßgebend 175
9. Shakeſpeare trotz alledem über alles . . 178
10. Die Hexenküche. (Shakeſpeares Macbeth) . . 181
11. Goethe als Theaterdirektor 187
12. Zuſammenwirken mit Schiller 192
a) Theoretiſche Erörterungen 193
b) Ariſtoteles' Poetik 196
c) Shakeſpeare 197
d) Voltaire redivivus 203
13. Goethes Eugenie oder natürliche Tochter 210
14. Umgeſtaltung von Shakeſpeares „Romeo und Julia" 220
15. Vollendung von „Fauſt" Erſter Teil . . . 230
16. „Fauſt" Zweiter Teil und Shakeſpeares „Sturm" 237
a) Fauſt als Zauberer und Dichter-Prieſter . . . 237
b) Prospero 250
c) Prosperos Gegner 256
d) Caliban 259
e) Ferdinand 264
f) Inhalt und Zweck der Dichtung 266
g) Die dichteriſche Form 270
h) Verhältnis zur Antike 276
i) Parallele mit Goethes „Fauſt" 279
17. „Shakeſpeare und kein Ende" 287
18. Letzte Wertung Shakeſpeares 302
19. Abſchluß des „Fauſt" 312
Schlußbetrachtung 315

I. Wie Goethe zu Shakespeare gekommen.

1. Der Student in Leipzig.

Wie Goethe zu Shakespeare gekommen, hat er in seiner Lebensschau (Dichtung und Wahrheit) uns selbst erzählt. Während seiner Studentenzeit in Leipzig fielen ihm Dodds „Beauties of Shakespeare" in die Hand, eine Sammlung von Auszügen aus Shakespeares Werken. Schon beim Lesen dieser fing er Feuer; es sei, wenn er an den lebhaften Eindruck zurückdenke, eine der schönsten Epochen seines Lebens. „Jene herrlichen Eigenschaften, die großen Sprüche, die treffenden Schilderungen, die humoristischen Züge. Alles traf mich einzeln und gewaltig."

Es blieb nicht bei diesen „Auszügen" aus Shakespeare. 1766 kam die Veröffentlichung von Wielands Übersetzung der theatralischen Werke des großen Briten zum Abschluß. „Sie ward verschlungen, Freunden und Bekannten mitgeteilt und empfohlen." Goethe rühmt an ihr besonders, daß sie, mit Ausnahme des Sommernachtstraumes, es bei der Prosa bewenden ließ. „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zu Poesie wird. Dann bleibt der reine, vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Äußere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiß, und wenn er gegenwärtig ist, verdeckt. Ich halte daher zum Anfang jugendlicher Bildung prosaische Übersetzungen für vorteilhafter als die poetischen." Dies gab ihm seine eigene Erfahrung

ein. Ihm fällt dabei Luthers Verdeutschung der Bibel ein, deren Schlichtheit und Ursprünglichkeit so tief eingewirkt hätte und die durch keine, noch so sprachkünstlerisch „korrektere" verbessert werden könne, selbst die philologisch gerechtfertigtste Korrektur komme vielmehr einer Verwässerung als einer Verbesserung gleich.

Auch Wielands Shakespeare-Übersetzung war, was man sonst an ihr aussetzen mag, aus einem Gusse. Selbst Lessing hat sie gegen die maßlose Kritik der eben selbst aus dem Ei gekrochenen Shakespearianer von damals entschieden in Schutz genommen. Wenn Goethen später, nach seiner Straßburger Zeit, unter dem Einflusse Herders, in seiner Sturm- und Drangperiode, Wielands Wiedergabe des großen Briten nicht mehr genügen, zu lendenlahm erscheinen wird, so war sie gerade infolge des Wielandschen Naturells ihm eingangs, während seiner Leipziger Zeit, besonders genehm. War Wieland in Leipzig doch geradezu sein Lieblingsschriftsteller. Auch das klassische griechische Altertum, wie er es ihm vor allem durch seinen „Musarion" vermittelt hatte, sah er damals noch durch dessen Brille.

Wie Wieland selbst Shakespeare beurteilte, in welchem Geiste er ihn verdeutscht hatte, bekundete er, indem er Popes Vorrede zu dessen Ausgabe von Shakespeares Werken ohne Vermerk voraufschickte. In dieser Vorrede von Pope aber stand zu lesen:

> „Wenn jemals ein Verfasser den Namen eines Originals verdient hat, so war es Shakespeare. Homer selbst leitete seine Kunst nicht so unmittelbar aus den Quellen der Natur her — — die Poesie des Shakespeare war in der Tat Begeisterung; er

ist nicht sowohl ein Nachahmer, als ein Werkzeug der Natur; und es ist nicht so richtig gesagt, er habe durch sie, als sie habe aus ihm geredet. Seine Charaktere sind so sehr die Natur selbst, daß es eine Art von Beleidigung wäre, sie mit einem so entfernten Namen als der Name von Copeyen (Nachbildungen) derselben wäre, zu benennen. Die Charaktere andrer Dichter haben eine durchgängige Ähnlichkeit, welche beweist, daß einer sie von dem andern abgepaßt, und daß sie nur eben dasselbe Gebild vervielfältiget haben; jedes Gemälde ist gleich einem Neben-Regenbogen, nur der Widerschein eines Widerscheins. Aber im Shakespeare ist jeder einzelne Charakter ebenso individual als im Leben selbst; es ist unmöglich, unter allen zwei gleiche zu finden, und auch solche, die wegen ihrer Verwandtschaft in gewissen Stücken uns gänzlich Zwillinge zu sein scheinen, werden bei angestellter Vergleichung merklich verschieden befunden werden. Zu diesem Leben und zu dieser Mannigfaltigkeit seiner Charaktere müssen wir noch hinzusetzen, die bewunderungswürdige Beibehaltung derselben, welche durch alle seine Stücke so beschaffen ist, daß, wenngleich alle Reden ohne die Namen der Personen gedruckt worden wären, ich dennoch versichert bin, daß man mit Gewißheit hätte erraten können, welcher Person sie zugeschrieben werden müßten.

„Die Gewalt über unsere Leidenschaften hat niemals ein Verfasser in einem höheren Grade besessen, oder in so verschiedenen Anlässen gezeigt. Und doch sieht man bei allem dem keine Arbeit, keine Bemühung, sie zu erwecken, keine Zurüstung, unsere Vermutung zu dem Ausgang zu leiten; das Herz schwillt und die Tränen brechen aus, gerade in dem Augenblick, wo es geschehen soll; unsere Tränen überraschen uns, wir sind erstaunt, daß wir weinen, und finden demnach beim Nachdenken unser Gefühl so gerecht, daß wir erstaunt wären, wenn wir nicht geweint, und nicht gerade in diesem Augenblick geweint hätten.

„Wie erstaunlich ist es auf einer anderen Seite, daß Bewegungen, die einander so gerade entgegen-

gesetzt sind, wie Traurigkeit und Gelächter, ihm gleichviel zu Gebot stehen! Daß er ein ebenso großer Meister in dem Erhabenen als in dem Possierlichen der menschlichen Natur ist, in unsern edelsten Zärtlichkeiten so sehr, als in unsern törichtsten Schwachheiten, in unsern stärksten Erschütterungen so sehr als in unsern leichtesten Empfindungen."

Wie mußte schon diese Würdigung des englischen Dichterkönigs durch einen ihm so wenig geistesverwandten Dichter, wie Pope, den französierten Klassizisten, auch auf den jungen Leipziger Studenten einwirken! Eine bessere Anleitung zum Verständnis des großen Briten konnte er nicht in die Hand bekommen.

Den engsten Anschluß hatte Goethe an den behaglichen Klassizisten Öser gewonnen, dessen ästhetische Ansichten, die auf „Einfalt und Stille" als auf „das Ideal der Schönheit" gerichtet waren, für ihn maßgebend wurden. Auch mit dem altväterischen, biedern Gellert hatte er Fühlung. Selbst bei Gottsched ging er noch in die Lehre. Es war noch derselbe Geist, den der junge Lessing zwanzig Jahre zuvor in sich aufgenommen hatte. Der französische Geschmack überwog noch immer. Goethes eigene erste Versuche als Bühnendichter: „Die Laune des Verliebten" im anakreontischen Stile und „Die Mitschuldigen", mit ihren gereimten Alexandrinern, bekundeten Studium und Einfluß der Franzosen. Er konnte mit diesen seinen beiden Erstlingen weit eher auf den Beifall Gottscheds rechnen, als auf den des ins englische Lager Übergegangenen, des Shakespearianers Lessing. Obgleich Goethe und die Seinigen von Lessings „Minna" so gepackt wurden, daß

sie diese selbst aufführten, wird Goethe, im Rückblick auf seine Leipziger Zeit, in einem Briefe an Reich vom 20. Februar 1770, Lessing nicht zu seinen Auserwählten oder literarischen Leitsternen zählen.

Ihm hatten es besonders Mendelssohn mit seiner Würdigung der „gemischten Empfindungen" und vor allem Wieland, der so „süße malen" könne, angetan. In diesen idyllischen Kreisen mußte der streitbare, stoische Lessing mit seinem unerbittlichen, scharfen Schwerte, mit seinem Lakonismus, als ein unleidlicher Störenfried empfunden werden. Durch die vernichtenden Hiebe, mit denen er die französischen Muster abtat, mußte sich Goethe selbst getroffen fühlen. Dies waren offenbar die „Piken", die in seinem Kreise gegen Lessing herrschten und die ihn bestimmt haben, Lessingen, als er zur Begegnung mit Winkelmann in der Pleißestadt weilte, aus dem Wege zu gehen, so daß er den im Laufe der Jahre immer mehr von ihm Geschätzten, nie mit Augen sehen sollte.

Trotzdem steht Shakespeare schon damals bei Goethen, allerdings erst nach Oeser, dem Klassizisten, obenan. „Nach Oeser," heißt es weiter im Brief an Reich, „und Schäckespearen, ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen echten Lehrer erkennen kann, andere (und damit ist zweifellos in erster Linie Lessing gemeint) hatten mir angezeigt, daß ich fehlte, diese zeigten mir, wie ich es besser machen sollte."

Stand derart der große Brite an erster Stelle, so sah er ihn doch wohl noch durch die Augen Oesers und Wielands. Was dies besagte, veranschaulicht greifbar genug der Theatervorhang, welchen Oeser,

in Gegenwart Goethes, für das neuerbaute Leipziger Theaterhaus malte. Im Vorhof zum Tempel des Ruhmes waren die Standbilder des Sophokles und Aristophanes zu sehen, um welche sich alle neueren Schauspieldichter versammelten. „Hier nun," schildert lächelnd der 60jährige Goethe in Dichtung und Wahrheit, „die Göttinnen der Künste gleichfalls gegenwärtig (und nicht in den Wolken) und alles würdig und schön. Nun aber kommt das Wunderliche! Durch die freie Mitte sah man das Portal des fern stehenden Tempels, und ein Mann in leichter Jacke ging zwischen beiden obgedachten Gruppen, ohne sich um sie zu bekümmern, hindurch, gerade auf den Tempel los; man sah ihn daher im Rücken, er war nicht besonders ausgezeichnet. Dieser nun sollte Shakespearen bedeuten, der ohne Vorgänger und Nachfolger, ohne sich um die Muster zu bekümmern, auf seine eigene Hand der Unsterblichkeit entgegengehe."

Ob dem jungen Leipziger Goethe dieses so „wunderlich" erschienen ist? Man muß es füglich bezweifeln. Auch Goethe war dem englischen Dichterkönige damals, an der Hand Oesers und Wielands, gleichsam erst im „Vorhof" des Musentempels begegnet.

2. Der Straßburger Student.

a) Herder.

Das große Lebensereignis Goethes als Student in Straßburg war die Begegnung mit Herder, dem Jünger und Fortsetzer Lessings im Zeichen Shakespeares.

Lessing ließ den englischen Dichterkönig zwar als schöpferischen, auf sich selbst gestellten Genius in seiner Freiheit walten und gelten, auch wenn sein Tun und Lassen im Aristotelischen Kanon nicht aufging: es genügte ihm, daß Shakespeare im Wesentlichen des Dramas sich mit Sophokles und Euripides und damit mit der Interpretation ihrer Bühnenwerke durch Aristoteles begegnete. Eine ästhetische, kunstrichterliche Rechtfertigung von Shakespeares „Freiheiten" ist er uns schuldig geblieben. Es ist, als hätte er sich als Kunstrichter an den in seiner dichterischen Größe schier Unfaßbaren nicht direkt herangewagt, ähnlich dem kompaßlosen Schiffer, der sich nicht getraut, das Ufer aus dem Auge zu lassen.

Auch Herder ist durch Lessing auf Shakespeare zugeführt worden. Wie anders aber wirkt dieser auf ihn ein! Ihn kümmert und fesselt keine Schulregel. Er kennt nur die innere Stimme seiner eigenen Brust. Je ursprünglicher eine Dichtung, je mehr sie Naturlaut bekundet, desto höher wertet er sie. Sein Ausgangspunkt ist die Bibel. Sie war ihm,

auch für die Poesie, die älteste Urkunde. Fast das ganze alte Testament löste sich ihm in Volksdichtung auf. Die Volksstimme im Volkslied ward ihm zum Urquell aller Poesie. Auch die klassische Dichtkunst der alten Griechen, von Homer bis zu Euripides, war ihm — Volksdichtung. Eben dies gab ihr in seiner Vorstellung ihren unvergleichlichen Wert.

Von diesem Gesichtspunkte aus trat Herder auch an den großen Briten heran. „Der Kern kann nicht ohne Schlaube (Hülse) wachsen," führt er in seiner Abhandlung oder vielmehr Rede auf Shakespeare (1771) aus. So habe auch das griechische Drama seine „Schlaube" oder Regel. Es ist aber darum doch — Naturgewächs gewesen. Es konnte in dieser Gestalt nur auf griechischem Boden erstehen. Es hat griechische Anschauung, griechische Sitten, griechisches Geschehnis, mit einem Worte das Griechentum zur Voraussetzung und zum Inhalte. „In Griechenland war es, was es im Norden nicht sein kann. Im Norden ist's also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben."

„Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus einem Auftritt, aus dem Impromptu des Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chores. Dieser bekam Zuwachs, Umschmelzung: Äschylus brachte statt einer handelnden Person zween auf die Bühne, erfand den Begriff der Hauptperson und verminderte das Chormäßige. Sophokles fügte die dritte Person hinzu, erfand Bühne. Aus solchem Ursprunge, aber spät, hob sich das griechische Trauer-

spiel zu seiner Größe empor.“ Was man jetzt als tote Regel anstaunt, war lebendige Natur. „Jene Simplizität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes fort ausgehaltene Kothurnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit — das alles lag ohne Kunst und Zauberei so natürlich und wesentlich im Ursprunge griechischer Tragödie, daß diese ohne Veredelung zu alle jenem nicht möglich war. Alles das war Schlaube, in der die Frucht wuchs.“ —

„Das Künstliche ihrer Regeln war — keine Kunst! war Natur. Einheit der Fabel — war Einheit der Handlung, die vor ihnen lag; die nicht nach ihren Zeit-, Vaterlands-, Religions-, Sittenumständen, nicht anders als solch ein Eins sein konnte. Einheit des Orts — war Einheit des Orts; denn die eine, kurze, feierliche Handlung ging nur an einem Ort, im Tempel, Palast, gleichsam auf einem Markt des Vaterlandes vor: so wurde sie im Anfange nur mimisch und erzählend nachgemacht und zwischengeschoben; so kamen endlich die Auftritte, die Szenen hinzu — aber alles natürlich noch eine Szene, wo der Chor alles band, wo der Natur der Sache wegen die Bühne nie leer bleiben konnte usw. Daß Einheit der Zeit nun hieraus folgte und natürlich mitging, welchem Kinde brauchte das bewiesen zu werden?“

Während man im Hinblick auf die alten Griechen nach Simplizität ruft, war der Entwicklungsgang des Dramas im alten Griechenland selbst ein genau umgekehrter: Äschylus, Sophokles, Euripides waren darauf bedacht, die Bühnendichtung, wie sie aus dem Chore erwachsen war, zu zergliedern und damit

zu vervielfältigen. Aristoteles bekundet sein eigenes Verständnis für die heimische Bühnendichtung durch nichts mehr, als dadurch, daß er das Gesetz für diese vor allem aus Sophokles und Euripides, den Ausgestaltern der griechischen Bühne, ableitet. Ihm sind die griechischen Meisterwerke selbst vorbildlich.

Die Franzosen hätten die alten Griechen nur — geäfft. „Alles was Puppe des griechischen Theaters ist, kann ohne Zweifel kaum vollkommener gedacht und gemacht werden, als es in Frankreich geworden." Einheit der Zeit, des Orts, der Handlung, Bindung der Szenen, Wahrscheinlichkeit des Brettergerüstes usw., nicht nur diese Äußerlichkeiten, wie sie solche der Vorschrift des „guten" Aristoteles, den sie so wenig verstanden, entlehnt zu haben wähnten, auch ihre schönen Auftritte, Gespräche, Verse und Reime, Würde, Anmut und Glanz ihrer Bühnendichtung, das alles habe nicht vermocht, dieser — Leben einzugeben, hat kein „griechisches" Theater wieder erstehen machen.

Gegen diese französische Anmaßung hätte jüngst Lessing (in der Hamburgischen Dramaturgie) „schreckliche Zweifel" erregt. Die Helden des großen Corneille seien weder Römer noch Franzosen, sondern „Spanisch-Senecaische" Helden! Galante Helden, abenteuerlich tapfere, großmütige, verliebte, grausame Helden. Also dramatische Fiktionen, die außer dem Theater Narren heißen würden. Für Frankreich schon damals halb so fremd, wie sie es zurzeit bei den meisten Stücken bereits ganz geworden sind. Racine spreche die Sprache der Empfindungen — nach dem zugegebenen Übereinkommen gehe nichts über ihn — wo aber spräche eine Empfindung so?

„Es sind Gemälde der Empfindung von dritter, fremder Hand; nie aber oder selten die unmittelbaren, ersten, ungeschminkten Regungen, wie sie Worte suchen und endlich finden.“ Der Voltairesche Vers sei so vollkommen, nach Zuschnitt und Inhalt, daß Herder, wäre er ein Franzose, nach Voltaire einen Vers zu machen verzweifeln würde. Es sei aber kein Theatervers! Für Handlung, Sprache, Sitten, Leidenschaften, Zweck eines (anders als französischen) Dramas, ewige Schulchrie, Lüge und Gallimathias. Dieses „elegante“ französische Drama könne eine ganze Akademie der Nationalweisheit und Dezenz im Leben und Sterben werden, (alle Nebenzwecke übergangen) schön! bildend! lehrreich! vortrefflich! — nur nichts vom Zweck des griechischen Theaters! Nichts von einer derartigen seelischen Erschütterung. Das ganze französische Drama werde sich in einer Sammlung schöner Verse, Sentenzen, Sentiments verlieren — der große Sophokles aber lebe nach Jahrtausenden in seiner Ganzheit fort.

Wie das griechische Drama, so sei das englische, unter Shakespeare, auf heimischem Boden, aus der englischen Geschichte heraus, den bestehenden Sitten, weltlichen und religiösen Anschauungen gemäß geboren. Vom englischen Drama zu fordern, daß es dem griechischen gleiche, sei ärger, als zu fordern, daß ein Schaf Löwen gebäre. Während das griechische Drama aus dem Chor erwuchs, sei das englische in Anknüpfung an die Fastnachts- und Marionettenspiele entstanden, habe es Weltbegebenheiten, Staatsaktionen, die ganze Fülle und Mannigfaltigkeit moderner Geschichte zu Voraussetzung und Inhalt.

„Shakespeare fand vor und um sich nichts weniger als Simplizität von Vaterlandssitten, Taten, Neigungen und Geschichtstraditionen, wie solche das alte Griechenland einst aufwies, als daselbst das Drama erstand. Aus nichts wird nichts. Um das englische Drama ins Leben zu rufen, bedurfte es eines Schöpfers, keines Zergliederers, eines mit Götterkraft begabten Sterblichen, eines Götterssohnes, eines Genies, wie das des Shakespeare. Eben das Neue, Erste, ganz Verschiedene zeige die Urkraft seines Berufs. Obgleich unter ganz anderen Voraussetzungen erstanden und mit ganz andern Mitteln ans Werk gehend, übe er die gleiche Wirkung, errege er sogar noch tiefer Furcht und Mitleid, wirke er noch packender und erschütternder, als der alte Grieche. „O Aristoteles, wenn du erschienest!" ruft Herder in seiner Ekstase und Hilflosigkeit in bezug auf Gesetzesformulierung. „Wie würdest du den neuen Sophokles homerisieren! Würdest so eine eigene Theorie über ihn dichten, die seine eigenen Landsleute, die Home und Hurd, Pope und Johnson noch nicht gedichtet haben! Würdest dich freuen, von jedem seiner Stücke Handlung, Charakter, Meinungen, Ausdruck, Bühne wie aus zwei Punkten des Dreiecks Linien ziehen zu können, die sich oben in einem Punkte des Zwecks, der Vollkommenheit, begegnen!"

Herder bekennt, als „Ausleger" und „Rhapsodist", wie er sich selbst nennt, daß er sich dem Shakespeare näher fühle als dem Griechen. Shakespeare sei ungleich mannigfaltiger und zugleich weit mehr auf das Ganze einer verwickelten Begebenheit gerichtet. „Wenn in jenem (dem Sophokles) eine

singende, feine Sprache, wie in einem höheren Äther tönet, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen — (und auf so verschiedenem Wege beide Vertraute einer Gottheit?) — Und wenn jener Griechen vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespeare nordische Menschen! Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kulisse verschwunden! Lauter einzelne, im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! — Einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! Die alle die verschiedenartigsten und abgetrennteſt handelnden Maschinen, alle — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet. Wer kann sich einen größeren Dichter der nordischen Menschheit und in dem Zeitalter denken! Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken vor und ab; wirken ineinander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plan der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde — dunkle, kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes."

In dieser Verzückung durchstürmt Herder den Lear, den Othello, den Macbeth, immer auf die Naturwüchsigkeit, die Tiefe und Macht der Seelenerschütterung hinweisend. Wo bleiben da die Schulregeln jener Franzosen, wie sie solche dem Aristoteles

entnommen zu haben wähnten? Wer vermißt trotzdem Einheit von Handlung, Zeit und Ort? „Fand Shakespeare den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen; natürlich gehörte es eben zur Wahrheit seiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu idealisieren, daß sie mit zur Täuschung beitrügen. Ist wohl jemand in der Welt zu einer Kleinigkeit seines Lebens Ort und Zeit gleichgültig? Und sind sie es insonderheit in den Dingen, wo die ganze Seele geregt, gebildet und umgebildet wird? In der Jugend, in Szenen der Leidenschaft, in allen Handlungen aufs Leben! Ist es da nicht eben Ort und Zeit und Fülle der äußeren Umstände, die der ganzen Geschichte Haltung, Dauer, Existenz geben muß, und wird ein Kind, ein Jüngling, ein Verliebter, ein Mann im Felde der Taten sich wohl einen Umstand des Lokals, des Wie? und Wo? und Wann? wegschneiden lassen, ohne daß die ganze Vorstellung seiner Seele litte? Da ist nun Shakespeare der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist. Wenn er die Begebenheiten seines Drama dachte, im Kopf wälzte, wie wälzten sich jedesmal Örter und Zeiten so mit umher! Aus Szenen und Zeitläuften aller Welt findet sich, wie durch ein Gesetz der Fatalität, eben die hierher, die dem Gefühl der Handlung, die kräftigste, die idealste ist; wo die sonderbarsten, kühnsten Umstände am meisten den Trug der Wahrheit, wo Zeit und Ortwechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten rufen: hier ist kein Dichter! ist Schöpfer! ist Geschichte der Welt!“

Als Beispiel hierfür verweist Herder auf die

wunderbare Lokalität und Lokalfarbe, zumal im Macbeth oder Hamlet. Das gilt aber auch von Romeo und Julia, Lear, Othello, auch von den Historien, den Römerdramen — kurz, von jedem der Shakespeareschen Meisterstücke. „Nimm dieser Pflanze ihren Boden, Saft und Kraft," ruft Herder, um die Probe auf das Exempel zu machen, „und pflanze sie in die Luft; nimm diesem Menschen Ort, Zeit, individuelle Bestandheit — du hast ihm Odem und Seele genommen." Eben dieses Übereinfallen mit der Natur mache Shakespeare und Sophokles zu Brüdern, einander im Innern so ähnlich. „Sophokles blieb der Natur treu, da er eine Handlung eines Ortes und einer Zeit bearbeitete: Shakespeare konnte ihr allein treu bleiben, wenn er seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle die Örter und Zeiten wälzte, wo sie — nun, wo sie geschehen; und gnade Gott dem kurzweiligen Franzosen, der in Shakespeares fünften Aufzug käme, um da die Rührung in der Quintessenz herunterzuschlucken. Bei manchen französischen Stücken mag dies wohl angehen, weil da alles nur fürs Theater versifiziert und in Szenen schaugetragen wird; aber hier geht er eben ganz leer aus. Da ist Weltbegebenheit schon vorbei; er sieht nur die letzte, schlechteste Folge, Menschen, wie Fliegen fallen, er geht hin und höhnt; Shakespeare ist ihm Ärgernis und sein Drama die dummeste Torheit."

Immer wieder kommt Herder auf die brennende Frage nach der Einheit von Zeit und Ort zurück. Wenn die vorgeführte Handlung das ganze Stück, sich genau nach der Zeit, abspielen soll, die in der Wirklichkeit des Vorgestellten erforderlich wäre, wenn

man die Zeitdauer kontrollieren wolle, mit der Uhr in der Hand, so hätten allerdings nur die Franzosen Einheit von Zeit und Ort. Daran aber hätte der Grieche, der in Andacht versunken dem religiösen Spiel, womöglich vor dem Tempel, anwohnte, am allerwenigsten gedacht. Alle Dichtung sei auf Illusion gestellt. An solchen Regelkram denkt ein wirklicher Bühnendichter so wenig wie der für wahre Dichtung empfängliche Zuschauer. Brüste sich einer: „Wie artig habe ich nicht so viel und so viel schöne Spielwerke auf den engen gegebenen Raum dieser Bretterbude (Herder schreibt Brettergrube) „Theâtre français" genannt, und in den gegebenen Zeitraum der Visite dahin eingeklemmt und angepaßt! Die Szenen filiert und enfiliert! Alles genau geflickt und geheftet" — so sei das ein elender Zeremonienmeister! Ein Savoyarde (Orgeldreher) des Theaters! Nicht Schöpfer! Dichter! dramatischer Gott! „Als solchen schlägt dir keine Uhr auf Turm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeitmaße zu schaffen, und wenn du eine Welt hervorbringen kannst, und die nicht anders als in Raum und Zeit existieret, siehe, so ist da im Innern dein Maß von Frist und Raum; dahin du alle Zuschauer zaubern, das du allen aufdringen mußt, oder du bist nichts weniger als dramatischer Dichter." —

„Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden, gegenteils aber auch Stunden zu Tagen und Nachtwachen zu Jahren geworden sind? Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele einmal ganz außer dir wohnte — — Hast du nie

gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? Was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das, was Handlung, Wirkung der Seele ist, sein müssen? Wie es bloß an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaß zu schaffen, wie und wo sie will?" Liegt nicht dem dichterischen Genie und zumal dem dramatischen Dichter ob, ist es nicht das Erste und Einzige, was er zu vollbringen hat: in einen solchen Traumzustand zu versetzen? Und man soll ihm die — Uhr entgegenhalten! Die richtige Folge der Begebenheiten, wie sie in seinem Geiste sich begibt und er sie zur Darstellung bringt, schließt die Zeitfolge naturnotwendig ein. Wie ist doch Shakespeare eben in der Entwicklung, Genesis, Chronologie des Geschehnisses Meister! Wie spinnt sich das Geschehnis langsam an, wie wächst und schwillt es, um schließlich, da sich die Zeiten erfüllt haben, Schlag auf Schlag unter Donner und Blitz in Erfüllung zu gehen. „Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Szenen! Wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung!" — bis niemand mehr Zeit hat, die Zeit um ist. Da ziehe einer die Uhr, um die Sterbestunde auf die Minute festzustellen!

Wie höhnt Herder mit Recht jene Formalisten, die Shakespearen, gestützt auf seine eigenen Narreteien, schulgemäß einschachteln möchten, indem sie — den alten Höfling Polonius beim Worte nehmen! Das greise Kind, den selbstbewußten Schwätzer, der so schwach im Kopf wie in den Lenden, seine Weisheit zum besten gibt, indem er sich selbst lächerlich macht! Dies niemals unzweideutiger, als da Hamlet im

Begriffe steht, mit Hilfe der Schauspieler, und damit der dramatischen Dichtkunst, König Claudius die Maske vom Gesichte zu ziehen und ihn vor versammeltem Volke als Brudermörder zu entlarven, Polonius nur von den verschiedenen Formen eines Schauspiels, der „Einteilung", der Klassifikation der Schauspielarten vorzufaseln weiß. „Tragedy, Comedy, History, Pastoral, Tragical-Historical, und Historical-Pastoral, und Pastoral-Comical und Comical-Historical-Pastoral". — Als hätte Shakespeare hiermit nicht eben die schulmeisterlichen Regelschmiede mit ihren eigenen Ungereimtheiten heimschicken wollen, indem er den Kern von der Schale unterscheidet! Wird doch eben dieser „weise" Polonius, dieser so sachkundige Kunstrichter ausplaudern, wie er einst als Jüngling den Cäsar gespielt habe und vom Brutus umgebracht worden sei, wohl wissend, „warum Tag Tag, Nacht Nacht und Zeit Zeit ist."

Daß auch der größte Dichter und dieser erst recht, als Naturerscheinung, wie an die Natur selbst, so auch an die Zeit gebunden ist, in der er geworden, die er in seiner Dichtung zum Ausdruck bringt, der er, mit Shakespeares Hamlet zu reden, den Spiegel vorhält, in der er lebte und schuf, erfüllte Herdern mit tiefster, tragischer Wehmut. Auch ein Shakespeare veralte! seufzt er. Wie im Herbste die Blätter welken und abfallen, so schwänden auch die Sitten und Anschauungen der Völker und Zeitalter dahin, schwände für sie das Verständnis. Selbst ein Garrick, der eben damals die Gestalten des englischen Dichterkönigs auf der Londoner Bühne neu erstehen machte, „der Wiederwecker und Schutzengel

auf seinem Grabe", meine, an seinen Werken nur zuviel ändern, auslassen, verstümmeln zu müssen! Und so nahe die Zeit, da auch die Shakespeareschen Dramen der lebendigen Vorstellung gänzlich unfähig werden dürften, da er wie die Trümmer eines Kolosses, einer ägyptischen Pyramide gleich dastehen werde, die jeder anstaunt und keiner begreift. Herder preist sich glücklich, noch im Ablaufe der Zeit zu leben, da er ihn begreifen konnte.

Auf keinen hat der junge Herder (er zählte damals erst 26 Jahre) tieferen, umfassenderen, fruchtbareren Eindruck gemacht als auf Goethen, von keinem hat Goethe jemals mehr geistige Anregung und Zurechtweisung empfangen. Auf keinem Punkte aber sind sie sich unmittelbarer und zündender begegnet, als im Shakespeare. Daß Herder seine Gedanken über den großen Briten in dieser Form, als Rede, zu Papier brachte, dürfte auf Goethes unmittelbare Anregung zurückzuführen sein, indem dieser, im Herbst 1771 aus Straßburg nach Frankfurt zurückgekehrt, sich zu der von ihm geplanten Shakespeare-Feier eine Abhandlung von Herder erbat. Herder schließt diese mit einer entsprechenden Apostrophierung Goethes selbst. „Wo du, mein Freund, der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst, und den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als einmal umarmet, wo du noch den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unserer Sprache, unserm so weit abgearteten Vaterlande herzustellen. Ich beneide dir den Traum, um dein edles deutsches Wirken, laß nicht nach, bis der Kranz dort oben hange. Und solltest du alsdann auch später sehen,

wie unter deinem Gebäude der Boden wankt, und der Pöbel umher stille steht und gafft, oder höhnt, und die dauernde Pyramide nicht alten ägyptischen Geist wieder aufzuwecken vermag — dein Werk wird bleiben, und dein treuer Nachkomme dein Grab suchen, und mit andächtiger Hand dir schreiben, was das Leben fast aller Würdigen der Welt gewesen: Voluit! quiescit!" —

„Der du dich bei diesem Lesen erkennest und fühlst", — so würde, konnte sich Herder nicht wohl ausdrücken, ohne damit zu bekennen, daß Goethe an seiner Auffassung des Shakespeare werktätigen Anteil gehabt, zum mindesten ihn in seiner Auffassung bestärkt hat. Sie waren sich offenbar unter dem Sterne Shakespeares begegnet. Schon in Straßburg, vor „dem heiligen Bilde" des großen Briten muß Goethe das Gelübde abgelegt haben, im Geiste Shakespeares, als ein urwüchsiger Sprößling desselben, als mit ihm vom selben Fleisch und Blut, zu dichten und so womöglich ein deutscher Shakespeare zu werden. Hierzu war Herder, dies fühlte er, der in seinem Allgefühl nicht aus dem Chaos heraus konnte, nur zu deutlich, nicht veranlagt, zu wenig Dichter, Künstler. Wenn er zum Schlusse Goethen, trotz seiner Zuversicht in dessen Dichterkraft, nicht zur Vollendung kommen läßt, ihm nur ein ehrenvolles Grabmal in Aussicht stellt, so stellte er die Prognose unwillkürlich weniger Goethen als sich selber. Um seine Dichtergabe, plastische Gestaltungskraft, vermochte er Goethen schon damals nur zu — beneiden. Deswegen war Herder doch, als Goethe in Straßburg sein Jünger ward, die geistige Sonne, um die er kreiste, von der er für

seinen Genius Licht und Leben empfing. Er wollte, wie er selbst schreibt, sein Planet sein, „ein freundlicher Mond der Erde". Da er noch im Winter 1771/72 sich mit seinem Götz daran macht, das Shakespeare-Denkmal im Sinne Herders aufzutürmen, wird ihm sein Held mit der eisernen Hand — zu Herder, er selbst zum jungen Georg, der sich anschickt, dessen Rüstung, Schwert und Helm sich selber anzulegen. Sollte er auch zu voller Kraft erwachsen, ihn einst ausstechen, so bleibe er ihm deswegen erst recht zu Dank verpflichtet.

Rückkehr zur Natur — Erfassung der Natur in ihrer Allheit, die Menschheit mit inbegriffen — Volks-Eigenart und Dichtung, Homer, Ossian, Shakespeare, die Etappen des geistigen Werdeganges Herders wurden die Etappen auch des Goetheschen. Goethe selbst wird zu Hamann, dem Geistesvater Herders, als zu seinem geistigen Großvater aufblicken, in ihm den Nährboden erkennen, in welchem sein eigener Genius Wurzel geschlagen, aus dem er seine köstlichste, ihm adäquateste Nahrung empfangen hätte. Um sich selbst zu finden, zu voller Entwicklung zu kommen, mußte Goethe durch Herder gleichsam hindurch. Wonach Hamann rang, und von diesem aus Herder, war auch das Ziel Goethes. Hamann, der Magus des Nordens, aber war auf Tiefe und Allheit, das Ursprüngliche, Wurzelechte gerichtet, der geschworene Antipode der bloßen Verstandeskultur, der Aufklärung im Sinne Voltaires.

Wie Goethe den Shakespeare mit den Augen Herders las und in sich aufnahm, wird er bald selbst durch Wort und Tat bekunden. Er lernte bei Herder auch Englisch und damit den großen Briten im

Originale lesen. Herder seinerseits blieb länger darauf bedacht, dem deutschen Volke eine vollwertige Verdeutschung des englischen Dichterkönigs zu sichern. Es sollte Shakespeare in deutscher Sprache lesen können, „wie er ist". Wielands Übersetzung genügte ihm nicht von ferne. Eschenburgs, die 1771 zu erscheinen begann, sagte ihm ungleich mehr zu. Goethe fand auch diese noch kläglich. Herder selbst hat eine ganze Anzahl Monologe und Lieder, auch einzelne Szenen, übertragen und damit einen höheren Maßstab für die Verdeutschung des großen Briten an die Hand gegeben.

b) Lenz.

Wenn wir Reinhold Lenz, Goethes Dichtergenossen aus der Straßburger Zeit, in diesem Zusammenhange glauben anziehen zu müssen, so geschieht es nicht, um denen Recht zu geben, die, wie O. F. Gruppe, in seiner Apologie Lenzens auf Kosten von Goethe ihm durchaus die Priorität vor Goethe geben möchten. Man braucht nur Lenzens eigene Bekenntnisse zu lesen, sein „Pandaemonium Germanicum", um sich ein für allemal zu überzeugen, daß der Beklagenswerte, dessen geistige Umnachtung gleich eingangs ihre Schatten voraufwirft, Goethen nicht vorangeschritten, sondern ihm nachgestrebt ist. Richtig ist nur, wie dies Goethe selbst in „Dichtung und Wahrheit" darstellt, daß Lenz für die „Narretei" in den Werken des großen Briten besonders empfänglich war und derart eine Saite von diesem anschlug, die Herder, dem es so gänzlich an Humor gebrach, schwerlich hat anklingen lassen können, für die indes Goethe damals im Übermut

des ersten dichterischen Taumels überaus empfänglich war.

Lenzens ganze Wesenart wußte Goethe (Dichtung und Wahrheit, III, 11) nicht besser zu kennzeichnen als durch das englische Wort whimsical, welches, wie das Wörterbuch ausweise, gar manche Seltsamkeiten in einem Begriff zusammenfasse. „Niemand war," fährt Goethe in Dichtung und Wahrheit fort, „vielleicht eben deswegen fähiger, als er, die Ausschweifungen und Auswüchse des Shakespearischen Genius zu empfinden und nachzubilden." Lenzens Übersetzung von „Verlorene Liebesmüh'" gebe hiervon ein Zeugnis. „Er behandelt seinen Autor mit großer Freiheit, ist nichts weniger als knapp und treu, aber er weiß sich die Rüstung oder vielmehr die Possenjacke seines Vorgängers so gut anzupassen, sich seinen Gebärden so humoristisch gleichzustellen, daß sie demjenigen, den solche Dinge anmuteten, gewiß Beifall abgewannen. — Die Absurditäten der Clowns," bekennt Goethe ausdrücklich, „machten besonders unsere ganze Glückseligkeit." Durch solche Anknüpfung an die „Narretei" hat Lenz Goethen den englischen Dichterkönig gewiß näher gebracht und ihm über die auch ihn zunächst befremdende Vermengung von Tragik und Komik hinweggeholfen. Lenz war zudem im Unterschiede von Herder selbst in erster Linie Dichter und sogar im Begriffe, als Dramatiker in Shakespeares Fußtapfen zu treten. „Herder," bemerkt Goethe in Dichtung und Wahrheit (III, 46) „dringt in das Tiefere von Shakespeares Wesen und stellt es herrlich dar; Lenz beträgt sich mehr bilderstürmerisch gegen die Herkömmlichkeit des Theaters und will denn eben all

und überall nach Shakespeareſcher Weiſe gehandelt haben."

Außer der Überſetzung von „Verlorener Liebesmüh'", die Lenz (ſ. Tieck, Geſ. Schriften von Lenz, II, 230 ff.) „Amor vincit omnia" überſchrieb, hat er, wie durch das Protokoll vom 21. März 1776 der Literariſchen Geſellſchaft zu Straßburg unter dem Vorſitze des Aktuar Salzmann (Alſatia, N. F. 1862—1864) beurkundet wird, auch Shakeſpeares „Coriolan" überſetzt. Nach dem Abgange Goethes und der Abreiſe Herders aus Straßburg war Lenz daſelbſt zweifellos der gewiegteſte, autoritativſte Kenner und begeiſtertſte Jünger des großen Briten. Neben ihm kam noch Goethes Freund Lerſe in Betracht, dem Goethe bei ſeinem Abgange aus Straßburg ein Exemplar des Othello (engliſch, Druck aus dem Jahre 1766) dargebracht hat mit der Widmung: „Seinem und Schäckespears würdigem Freund Lerſen zum ewigſten Angedenken." Auch Lenz erhielt von Goethe gelegentlich ſeiner Reiſe in die Schweiz (1775) einen Band Shakeſpeare gewidmet.

Lenz wird auch darauf bedacht ſein, die Aufführung der Shakeſpeareſchen Stücke anzuregen. Es liegt ſogar (Tieck III, 262) ein „Monolog" von ihm vor: „Shakeſpeares Geiſt" überſchrieben, richtiger Prolog, wie dieſen offenbar die Kunde von Garricks Erfolgen auf der Londoner Bühne in ihm angeregt hat. Shakeſpeare tritt ſelbſt auf.

„Wie? Welche Menge? Welche Stille?
Als wären's Geiſter. Welche Grille
Bezaubert dieſe tauſend Köpfe? — Ich?
Mein Hamlet? Mein Stück!
Welch ein unerwartetes Glück!
Hamlet vor mir!"

„Die armen Ehrgeizigen“ könnten fortab ihm ihre Kritik, Galle, Zorn ins Gesicht speien, ihn höhnen, mit Dornen krönen — ihn kreuzigen — „Diese zwei Stunden nur — genug! — Nun zu Gott zurück mein Flug!“ Und Shakespeares Geist verschwindet wieder.

Lenz selbst war ein zu wenig Gesunder, als daß er in seinen eigenen Bühnenwerken den großen Briten, für den er sich so begeisterte, zureichend zu beherzigen vermocht hätte, von ihm wirksam genug wäre befruchtet worden. Ephemär, wie er den „Geist“ Shakespeares, einer Sternschnuppe gleich, aufleuchten und verschwinden läßt, wird sein eigener dichterischer Genius nur aufflackern, um zu verlöschen. So wird er in Goethes Dichterleben, trotz der eingangs von ihm ausgehenden Anregung, nur einen wehmütigen, tragischen Einschlag bilden. Doch hat er unverkennbar Goethes Begeisterung und Verständnis für den großen Briten, seinen innigen Anschluß an diesen, nicht wenig gefördert.

II. Wie Shakeſpeare auf Goethe und ſeine Dichtung eingewirkt.

1. Shakespeare-Kultus.

„Ich habe es wohl vorausgesehen," sagt Jarno zu Wilhelm Meister (Lehrjahre III, 11), „daß Sie gegen die Trefflichkeiten des außerordentlichsten und wunderbarsten aller Schriftsteller nicht unempfindlich bleiben würden." — „Ja," rief Wilhelm aus, „ich erinnere mich nicht, daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätte, als die köstlichen Stücke, die ich durch Ihre Gütigkeit (Jarno hatte ihm Shakespeares Werke geliehen) habe kennen lernen. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen, ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert. Ich bin über die Stärke und Zartheit, über die Gewalt und Ruhe so erstaunt und außer aller Fassung gebracht, daß ich nur mit Sehnsucht auf die Zeit warte, da ich mich in einem Zustande befinden werde, weiter zu lesen."

Das sind offenbar Erinnerungen an die Tage in Straßburg, da Goethe zum ersten Male, unter der Anleitung Herders, den ganzen Shakespeare und zwar im Original zu lesen begonnen hatte. Er war

ihm so zum Brennpunkt seines ganzen Sinnens und Trachtens geworden, daß er ihm zugleich für Dichten und Leben vorbildlich wurde. Er ward sein Evangelium, das er nicht begeistert genug verkünden konnte. Er wollte nicht ruhen, als bis er eine gläubige Gemeine beisammen und einen Shakespeare-Kultus in aller Form ins Leben gerufen habe.

Nach Frankfurt heimgekehrt, beschloß er alsbald, den 14. Oktober 1771, als den „Namenstag" Shakespeares, „mit großem Pomp" zu feiern. Herder sollte wenigstens im Geiste gegenwärtig sein und, wenn möglich, seine Abhandlung über Shakespeare (die er demnach schon in Arbeit hatte) auf den Tag einsenden, damit sie einen Teil der „Liturgie" ausmache. Die erste Gesundheit nach dem „Will of all Wills" sollte auf Herdern ausgebracht werden. Am nämlichen Tage sollte eine ähnliche Feier in Straßburg selbst stattfinden, wozu Goethe die Lerse, Lenz, Salzmann, Jung und wie seine Nächsten dort hießen, aufrief. Die Frankfurter Feier veranstaltete er im elterlichen Hause. Er selbst hielt die Ansprache, wie sie uns „Zum Schäckespears Tag" überschrieben glücklich erhalten geblieben ist.

Der junge Shakespeare-Priester setzte ein mit einer das ganze Menschenschicksal umfassenden, religiösen Betrachtung. Dieses Leben sei für unsere Seele viel zu kurz. Ehe man sich's versähe, liege man, und wenn man sich sein Ziel noch so hoch gesetzt habe, in der Grube. „Ich! der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne! So ruft jeder, der sich fühlt, und macht große Schritte durch dieses Leben, eine Bereitung für den unendlichen Weg drüben. Freilich jeder nach seinem Maß.

Macht der eine mit dem stärksten Wandertrab sich auf, so hat der andere Siebenmeilenstiefel an, überschreitet ihn, und zwei Schritte des letzten bezeichnen die Tagreise des ersten." Macht der Voranschreitende mit den Siebenmeilenstiefeln noch so große Schritte, können wir ihm noch so wenig nachkommen — er bleibe deswegen doch unser „Freund". „Auf die Reise, meine Herren! Die Betrachtung so eines einzigen Tapfs macht unsre Seele feuriger und größer, als das Angaffen eines tausendfüßigen königlichen Einzugs.

„Wir ehren heute das Andenken des größten Wanderers und tun uns dadurch selbst Ehre an. Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns."

Der große „Wanderer", in dessen Fußtapfen es zu treten gilt, ist selbstverständlich Shakespeare. „Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt. Ich erkannte, ich fühlte aufs lebhafteste meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert, alles war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenschmerzen. Nach und nach lernte ich sehen, und, Dank sei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe."

Er gesteht zugleich, über Shakespearen noch wenig gedacht zu haben — „geahndet, empfunden, wenn's hoch kam", sei das höchste, wohin er es habe bringen können. Das „regelmäßige" Theater nach französischem Zuschnitt war indes für ihn —

abgetan. „Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unserer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte.“ Den „Herren der Regeln“ aber hat er unerbittliche Fehde angesagt. Den Griechen könnten es die Franzosen unmöglich gleichtun. Ein Corneille könnte nimmer einem Sophokles folgen. Eher könne ein Marquis einen Alcibiades nachahmen! Das griechische Drama „erregte ganze große Empfindungen in den Seelen, denn es war selbst ganz und groß. — Und in was für Seelen! — Griechischen!“ Homer, Sophokles, Theokrit haben ihn diese fühlen gelehrt.

„Nun sag' ich geschwind hintendrein: Französgen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer. — Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst.“

Ob Shakespeare der erste gewesen sei, der Staatsaktionen auf die Bühne gebracht, sei zu bezweifeln, er hätte diese Art aber auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit gebracht, daß wenig Augen hinaufreichen, und also schwer zu hoffen sei, einer könne ihn übersehen oder gar übersteigen.

„Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt. Seine Pläne sind, nach dem gemeinsamen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat) in dem das Eigentümliche unseres Ichs,

die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbener Geschmack aber umnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln."

Alle Franzosen und angesteckte Deutsche, sogar Wieland, hätten sich bei dieser Gelegenheit, wie bei mehreren, wenig Ehre gemacht. Voltaire, der „von jeher Profession machte, alle Majestäten zu lästern", habe sich auch hier als ein echter Tersit bewiesen. „Wäre er (Goethe) Ulysses, — er (Voltaire) sollte seinen Rücken unter meinem Zepter verzerren."

Die meisten dieser Herren, die Shakespearen kritisierten, stießen sich auch an seinen Charakteren. „Und ich rufe Natur! Natur! Nichts so Natur, als Shakespeares Menschen.

„Da habe ich sie alle überm Hals.

„Laßt mir Luft, daß ich reden kann!

„Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe. Darin liegt's, daß wir unsere Brüder verkennen. Und dann belebt er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft.

„Und was will sich unser Jahrhundert unterstehen, von Natur zu urteilen? Wo sollten wir sie herkennen, die wir von Jugend auf alles geschnürt und geziert an uns fühlen und an anderen sehen. Ich schäme mich oft vor Shakespeare, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim ersten Blick denke, das hätte ich anders gemacht! Hinterdrein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakespeare

die Natur weissagt und daß meine Menschen Seifenblasen sind, von Romangrillen aufgetrieben.

„Und nun zum Schluß, ob ich gleich noch nicht angefangen habe.

„Das, was edle Philosophen von der Welt gesagt haben, gilt auch von Shakespearen, das, was wir bös nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt, aber wir verzärtelte, unerfahrene Menschen schreien bei jeder fremden Heuschrecke, die uns begegnet: Herr, er will uns fressen!

„Auf, meine Herren! Trompeten Sie mir alle edle Seelen aus dem Elysium des sogenannten guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken, in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug, zu ruhen, und doch zu faul sind, um tätig zu sein, ihr Schattenleben zwischen Myrten und Lorbeergebüschen verschlendern und vergähnen."

Die Ansprache war, wie wir sehen, zugleich ein Sendschreiben, dazu bestimmt, die Jünger des großen Briten in deutschen Landen zu sammeln und ihm neue zu erwecken. Goethe begegnet sich dabei durchweg mit jenem Herder, der ihm Wegweiser geworden war. War Herder selbst noch ein gärender Most, wie mußte es da erst in dem noch nicht 23jährigen, von eigener Schöpferkraft durchbebten Goethe übersprudeln! Wie seine Rede, so stürmte er selbst, einem jungen Sturzbach gleich, im ersten Frühlingsglanze

wild aufrauschend, über alle Klippen dahin. Der „Will of all Wills", der ihm solche Zuversicht eingab, ihn der Natur zugeführt, mit ihr eins gemacht hatte, war ihm Leitstern geworden, nicht nur für seine Dichtung, auch für die Lebensführung, den ganzen Lebensgang. Nichts brannte ihm so auf der Seele, stachelte seinen Ehrgeiz mehr, als in die Fußtapfen des mit Siebenmeilenstiefeln voranschreitenden „Wanderers" zu treten und ihm nachzustürmen. „Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte." Die Mahnung an die „Schlaftrunkenen", aus der Dämmerung ihres Schattenlebens zu erwachen, um die Welt mit den Augen des großen Briten zu sehen, richtet er vor allem an sich selber. Es galt eine entsprechende Dichtertat.

Wenige Tage nach der Shakespeare-Feier vom 14. Oktober 1771, schon Ende November, schreibt er an seinen lieben Tischvater und väterlichen Freund Salzmann nach Straßburg: „Sie kennen mich so gut, und doch wette ich, Sie raten nicht, warum ich nicht schreibe. Es ist eine Leidenschaft, eine ganz unerwartete Leidenschaft. Sie wissen, wie mich dergleichen in ein Zirkelchen werfen kann, daß ich Sonne, Mond und die lieben Sterne darüber vergesse. Ich kann nicht ohne das sein, Sie wissen's lang, und koste, was es wolle, ich stürze mich drein. Diesmal (mit Anspielung auf die Tragödie im Pfarrhaus zu Sesenheim) sind keine Folgen zu befürchten. Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen, worüber Homer und Shakespeare und alles vergessen worden. Ich dramatisiere die Geschichte eines der edelsten Deutschen, rette das Andenken eines braven

Mannes — — Wenn's fertig ist, sollen Sie's haben, und ich hoffe, Sie nicht wenig zu vergnügen, da ich Ihnen einen edlen Vorfahr (die wir leider nur von ihren Grabsteinen kennen) im Leben darstelle."

Auch Shakespeare hätte er darüber vergessen? In dem Sinne gewiß, daß er von seinem Schöpferdrang erfaßt und fortgerissen, nun sein Eigenstes aus dem Innersten heraus dichterisch gestaltend zutage förderte, — was aber tat er damit anderes, als was ihm sein „Will of all Wills" eingab? Stand er nicht im Begriff, mit seinem Götz in die Fußtapfen des großen Briten tretend, ihm, von seinem Geiste getragen, das Denkmal aufzurichten, wie es Herder von ihm ersehnte und zuversichtlich erwartete: für unser deutsches Volk, aus unsern deutschen Ritterzeiten, in unserer deutschen Sprache, uns Deutschen zu geben, was der große Brite seinem Volke gesichert hatte?

Nichts brachte ihn mehr auf, als wenn wieder einmal Einer Shakespeare selbst zustutzen und verbessern wollte. Als er in eben diesen Tagen Einer mit „Cymbeline" versuchte, gar als „Rekonvaleszent", von schwerer Krankheit erstanden, weil er noch keiner ermüdenden Arbeit fähig sei! wie fuhr er da drein. „Wer an dem Leben, das durch Shakespeares Stücke glüht," fertigt er den Unberufenen in den „Frankfurter Gelehrten-Anzeigen" ab, „teilnehmen will, muß an Leib und Seele gesund sein." — „Das Gold von Schlacken zu scheiden", sei seit Jahr und Tag die Losung der Shakespeare-Kritiker. Indem man ihn dem Sophokles anzupassen suche, travestiere man ihn nicht nur, bei der Travestierung bleibe wenigstens die Gestalt des Originals bestehen,

— parodiere man ihn! Und selbst damit sei das Klägliche des Unterfangens noch nicht zureichend gekennzeichnet — „welches Wort drückt die Armut hier gegen Shakespeares Reichtum aus?“

„Shakespeare, der den Wert einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte! — Und hier — Komödianten in Zandel und Glanzleinewand, gesudelte Kulissen. Der Schauplatz ein Wald, vorn ein dichtes Gebüsch, wodurch man in eine Grotte geht, im Fond ein großer Stein von Pappe, auf dem die Herren und Damen sitzen, liegen, erstochen werden usw.“ Und das solle dann Sophokles sein, der Shakespeare meistert!

„Shakespeare, der den Wert einiger Jahrhunderte in seiner Brust fühlte, dem das Leben ganzer Jahrhunderte durch die Seele webte!“ — In diesem Geiste machte sich Goethe selbst an seinen „Götz“.

2. „Götz von Berlichingen." (Historien.)

Daß dem jungen Goethe bei der Konzeption und Ausgestaltung seines „Götz" Shakespeare Anreger und Leitstern gewesen ist, ist nach dem Ausgeführten zweifellos. Es fragt sich nur, in welcher Weise und in welchem Maße er ihm vorbildlich war, er ihm zu folgen vermocht hat. Wenn Lessing verlangte, daß der Dramatiker Shakespeare nicht plündere, sondern „studiere", wie er ihn studiert hatte, um ihm seine Kunst abzulauschen und an seiner Hand seine eigene Bühnendichtung zu gestalten, so hatte Goethe, wie wir aus seinem eigenen Munde hörten, mit einem solchen „Studium" des großen Briten zurzeit noch garnicht begonnen. Shakespeare hatte ihn nicht der Bühne, dem Theater zugeführt, sondern von diesem fort, direkt in die Arme der Natur. Ihm waren Shakespeares Bühnenwerke keine „Gedichte", nicht Dichtkunst, sondern die Natur, das Leben selbst. Ihm schwanden, wenn er sich lesend in sie versenkte, Bühne, Kulisse, Schauspielkunst, alles Theatralische, so vollständig, daß das Theater als solches für ihn gar nicht da war. Er hat damals, und noch langehin, kein Shakespearesches Stück aufführen sehen. Vollends die Shakespeareschen Historien! Las er in diesen, so war es die Geschichte selbst. Die Illusion, wie sie der große Zauberer übte, war eine so vollständige, daß er sie der Wirklichkeit gleichsetzte, sie ihm zur Wirklichkeit wurde.

Wie sollte er da auf die aufgewendete „Kunst", gar auf die Handhabung der Bühnenkunst achten? Dachte er an sein eigenes dichterisches Schaffen, so sollte dieses, wie ein Naturquell, hervorsprudeln, sich wie ein Traumgebild offenbaren, dem Unbewußten entsteigen. Vor nichts scheute er sich mehr, als davor, etwas nur „Gedachtes" als Dichtung zu geben, ein Erzeugnis des bloßen Verstandes. Gefühl war ihm, wie seinem Herder, alles. Gedanke und Empfindung mußten eins sein. So sehr er Lessings „Emilia Galotti" bewundern mußte, so sehr verdroß es ihn, erkältete es ihn, daß die Dichtung nur „gedacht" sei. „Nicht einmal Zufall oder Kaprice," schreibt er im Sommer 1772 an Herder, „spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Wort möchte ich sagen, auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist." Sein eigner „Götz" wird ihm nachträglich zu „gedacht" und damit gemacht erscheinen. So sehr sollte die Dichtung — unmittelbares Naturerzeugnis, reine, unbewußte, alles durchdringende, allumfassende und dadurch allwirksame, lebendige Natur sein. Eben weil er die Dichterwerke des großen Briten als solche Naturerzeugnisse auffaßte, wertete er sie so über alles.

In Goethes „Götz" wird man dementsprechend eine greifbare Anlehnung oder gar Entlehnung aus Shakespeare im einzelnen schwerlich nachweisen können, wie das in Lessings „Minna", „Emilia" und „Nathan" in so ausgiebiger Weise der Fall ist. Weder Götz selbst, noch sein Georg oder Lerse, noch die Elisabeth oder die Marie, noch Sickingen, noch

Weislingen und sein Franz, noch die Adelheid (obgleich man in dieser Shakespeares Kleopatra hat wiedererkennen wollen) klingen greifbar genug an eine der Shakespeareschen Gestalten an. Das gleiche gilt von den Situationen. Und doch ist das Ganze ungleich mehr Shakespearisch, als irgendeines der Lessingschen Meisterwerke. Und dies zwar durch die Ursprünglichkeit, das Naturwüchsige, die schöpferische Freiheit, durch eben das, was Lessingen, nach eigenem Geständnis, abging.

Ein größerer Gegensatz als Goethes „Götz" und Lessings „Emilia" ist, obgleich sie gleichzeitig entstehen und sich auch inhaltlich, durch Widerspiegelung des Zeitgeistes nahe berühren, kaum denkbar. Der Abstand ist nicht nur in dem Unterschiede der Persönlichkeiten und der dichterischen Veranlagung gegeben, — Lessing war um volle zwei Jahrzehnte der Ältere und hatte, indem er sich am englischen Dichterkönige in die höchste Dichtersphäre emporschwang, vor allem nach Vervollkommnung der Bühnenkunst gerungen; (sein Ziel war die nationale Bühne) während Goethe das Theater, wie wir sahen, zur Zeit, im ersten Shakespeare-Rausch, vollständig ausschaltete. Sein in dichterischer Glut und jugendlichem Ungestüm, in Sturm und Drang dahinrauschendes Ritterstück mußte Lessing ähnlich peinlich und verwirrend berühren, wie Goethen selbst ein Jahrzehnt später, der Gestalter der „Iphigenie" und des „Tasso", durch Schillers „Räuber" berührt werden wird.

Lessing hat denn auch auf dem Punkte gestanden, gegen das „Ungetüm" des jungen Frankfurters vom Leder zu ziehen. Wie tief es ihn ver-

droß, daß die Kunst, für die seine „Emilia" mustergültig werden sollte, dem jungen Titanen so gar nichts galt, und wie vernichtend er infolgedessen gegen ihn meinte zu Felde ziehen zu müssen, beurkundet der in seinen Papieren vorgefundene Vermerk: „Er füllt die Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialoge bringt und das Ding für ein Drama ausschreit?" Der schlagfertige Recke hielt indes schließlich an sich. Wohl weil er, der „Lahme", der ohne die „Krücke" des Kritikers sich nicht auf den Parnaß hinauf wagte, in seiner eigenen Vorstellung sich an dem jungen Genius von Gottes Gnaden nicht vergreifen durfte. Vielleicht aber auch, weil er sich noch rechtzeitig darauf besann, daß Goethe mit seinem Götz ein „Drama", gar ein bühnengerechtes! gar nicht hatte geben wollen. Stand doch darüber gedruckt zu lesen: „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert." Weiter nichts. Wenn sein Götz trotzdem alsbald die Bühnen einnahm, so konnte Goethe nichts dazu. Noch weniger, daß alsbald ein ganzes Heer von Ritterstücken als Bühnen-Unkraut emporwucherte. Goethe selbst wird, als er dem Theater näherrückt, der erste sein, sich über solche „Barbarei" zu empören. Nicht viel anders als Friedrich der Große, der Voltairianer, welcher in Goethes Götz nur eine abscheuliche Nachbildung der schlechten englischen Stücke zu sehen vermochte und sich besonders darüber aufhielt, daß das Parterre solchem Zeug Beifall spendete und mit Begeisterung die Wiederholung der widerlichen „Platitüden" verlangte. Goethe wird sich später so-

gar wiederholt bemühen, seinen Erstling nachträglich für die Bühne zurechtzustutzen. Er wird dabei aber das von Grund aus Nichtbühnenmäßige der so naturfrischen Dichtung nur immer drastischer an den Tag bringen. Wird er doch schließlich sich nicht anders zu helfen wissen, als indem er das Stück geradewegs entzweireißt und zwei Dramen daraus macht: einen „Götz" und einen „Weißlingen". Wobei er sein Werk zurichtete nicht viel anders, als König Lear, da er sein Königreich unter die beiden Töchter teilte, die ihm so böse mitspielen sollten, und der Narr meint: „Du hast deinen Witz von beiden Seiten abgeschnitzt und nichts in der Mitte gelassen." Wenn sein „Götz" trotzdem sich bis auf den heutigen Tag noch, wenn auch notdürftig, auf der Bühne zu halten vermocht hat, so beweist dies nur die Unverwüstlichkeit der in ihm zum Ausdruck gekommenen Dichterkraft.

Selbst Herder war es der Formlosigkeit zu viel. Goethe, schrieb er ihm, habe sich durch Shakespeare verderben lassen. Um allerdings zugleich seiner Braut die Dichtung aufs wärmste zu empfehlen. „Wenn Sie ihn lesen, dann werden auch Sie einige himmlische Freudenstunden haben. Es ist ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit drin." So übermächtig wie mit seinem Götz hat es Goethe Herdern nicht wieder anzutun vermocht. Noch in späteren Jahren, als er die erste Gesamtausgabe von Goethes Schriften, während dessen Abwesenheit in Italien, für ihn revidiert, geht ihm nichts über den Götz.

Sogar Wieland, gegen dessen Wesen und Art, zumal Beurteilung Shakespeares, Goethes Götz

Sturm lief, bereitete ihm in seinem „Merkur" eine sehr anerkennende Aufnahme, wenn auch nicht ohne Vorbehalte und der Hoffnung Ausdruck zu geben, daß Goethe noch einmal selbst erkennen werde, wie auch Aristoteles und seine Gesetzesformulierungen mit der Natur sehr wohl vereinbarlich seien.

Bürger, der Dichter der „Lenore", wußte sich vor Begeisterung über den Ritter mit der eisernen Hand kaum zu lassen. „Womit soll ich dem Verfasser mein Entzücken entdecken? — — — Welch ein durchaus deutscher Stoff! Welch kühne Verarbeitung! Edel und frei wie ein Held tritt der Verfasser den elenden Regelnkodex unter die Füße und stellt uns ein ganzes Evenement (Herders „Begebenheit") mit Leben und Odem bis in die kleinsten Adern beseelt, vor Augen. — — Glück zu dem edlen, freien Mann, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war." Bürger wollte dem ihm nicht einmal dem Namen nach Bekannten mit seiner Ehrfurcht einen Altar bauen. „Den kann man doch noch den deutschen Shakespeare nennen."

Shakespearisch war in der Tat Goethes Götz nicht nur durch die dichterische Gestaltungskraft, durch das darin pulsierende Leben. Shakespearisch ist die ganze Grundstimmung, die darin zum Ausdruck kommende Gesinnung. Der große Brite führt nicht nur zur Natur zurück — seine Dichtung verkündet zugleich das Evangelium reinen Menschtums, schrankenloser Menschenliebe, die Religion der — Humanität. Für den englischen Dichterkönig, bei dem Maßstabe, den er an die Menschen legt, gibt es keine Standesschranken: ihm gilt der

elendeste Bettler dem mächtigsten Könige gleich, der innere Gehalt, die Seelenbeschaffenheit, entscheidet den Wert, bedingt den Vorrang. Ihm gilt nicht menschliche, nur göttliche Gerechtigkeit. Sein ganzes dichterisches Tun ist darauf bedacht, das Innerste zu äußerst zu kehren, die verborgensten Regungen der Seele an den Tag zu bringen. Sein Kompaß ist, wie die Natur überhaupt, so vor allem die Natur des Menschen, wie sie in diesem wirksam ist. Eben durch diese Objektivität und Perspicacität in bezug auf den Menschen als solchen hat er es Goethen so angetan. Schaute er zu Shakespeare herein, entrollte sich vor seinen Augen das menschliche Getriebe in seiner ganzen Fülle und Buntheit, wie wenn er in einen „Raritätenkasten" blickte. So hat er es auch bei der Dramatisierung des Berlichingen gehalten. Menschen aller Altersstufen, bis zum vorlauten, verzogenen kleinen Sohn des Götz herab, und aller Stände, in allen erdenklichen Lebenslagen, tauchen auf und ziehen an dem goldenen Faden des Dichters zugleich an unserem geistigen und unserem leiblichen Auge vorüber, ihre Schicksale erlebend und erfüllend. Nicht Macht und Wohlleben, äußeres Wohlergehen, ist als ein Glückstand zu achten, diesen verbürgt nur innere Reinheit, Läuterung und Reife. Götz selbst ist nie glücklicher gewesen, als da er, ein Geschlagener und Gefangener, dem Tode frohgemut ins Auge schaut. Nicht das Leben selbst, nur dessen Verwertung gibt ihm Inhalt und Bedeutung. Mag der einzelne, und wenn er noch so tapfer seinen Mann stand, im Elend zugrunde gehen — hat er sich in den Dienst der Menschheit gestellt, hat er die Gottheit „in seinen

Willen aufgenommen", so muß er letzten Endes obsiegen. „Himmlische Luft — Freiheit! Freiheit!" ruft Götz und stirbt. „Edler, edler Mann!" ruft ihm seine Schwester Maria nach. „Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß." — „Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt" — fügt Lerse besiegelnd hinzu.

„Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig," — lautet das Motto (ein Wort Ussongs), welches Goethe seinem Götz vorgesetzt hat. Er wollte den Zeitgenossen zum Bewußtsein bringen, wessen dereinst ein deutscher Mann fähig gewesen. Der Ritter mit der eisernen Hand sollte in ganzer Leibhaftigkeit aus seiner vergessenen Gruft erstehen und zu ähnlichen Taten anfeuern. Ähnlich wie es Shakespeare am Eingang seiner Historien getan hatte, da er, im ersten Teil Heinrichs VI. den gewaltigen Talbot zu neuem Leben erweckt, damit seinen Engländern das Herz höher schlage und sie gegebenenfalls sein Beispiel beherzigen.

Man muß überhaupt, will man einen billigen Maßstab für Goethes Götz gewinnen, bei der Vergleichung desselben mit seinem Vorbilde, es bei den Shakespeareschen Historien bewenden lassen. Nach dem Urteil eines Pope waren die historischen Trauerspiele von Shakespeare und Genossen, die übrigens in der großen Folio unter „Historien" rubriziert werden, weiter nichts, als „Historien in Gesprächen". In der Tat sind die Shakespeareschen Historien in ihrem architektonischen Aufbau, als Kunstwerke, mit seinen großen freien Dramen, ohne historische Gebundenheit, nicht zu vergleichen. Sie

können durchweg ihre epische Grundlage nicht verleugnen. Hierzu kommt, daß das Historisch-Politische das Rein-Menschliche ständig in den Hintergrund zu rücken und sogar ganz auszusetzen droht. Auf das Rein-Menschliche aber ist die Dichtung gestellt. Shakespeare wird diese „historisch-politische" Fessel auf die Dauer so unerträglich finden, daß er sie kurzerhand durchbricht und ablegt. In den beiden Teilen Heinrichs IV. wird, obgleich es sich um die Regierung Heinrichs IV. und die Entwicklung Heinrichs V. zu einem Musterkönige, um das Schicksal des Vaterlandes handelt, die Falstaff-Episode zum Hauptinhalt, jedenfalls zum wirksamsten Bestandteil des Dramas. An „Heinrich V." wird, da Falstaff dahin ist, das Interesse des Dichters selbst, obgleich er seinen Musterkönig vorführt, so weit erlahmen, daß er das Stück in die wirkliche Historie überleitet und im Sande verlaufen läßt. Goethen ist es nicht viel anders ergangen, wenn er bei der Ausgestaltung der Adelheid, der berückenden Buhlerin, selbst so Feuer fing, daß er die Ökonomie seines Dramas, soll sein Götz einmal für ein solches gelten, darüber vollständig aus den Fugen gehen ließ. Auch bei ihm, und bei ihm erst recht, mußte das politische Moment dem menschlichen weichen.

Mit nur zu gutem Grunde hat Lessing die Verbannung des Narren von unserer deutschen Bühne als eine wahre Narretei gebrandmarkt. Der englische Dichterkönig, der seine Bühnendichtung an das Volksspiel knüpfte, hat den Spaßmacher als „Narren" in seine Kunstdichtung mit hinübergenommen, mit der Narretei sich seine künstlerische Souveränität gewahrt. Je tragischer, je gewaltiger die Tragödie,

desto unentbehrlicher ward ihm der Narr und die Narretei. Man denke nur an Hamlet oder Lear. Wir sahen, wie empfänglich der junge Goethe gerade für diese Seite seines „Will of all Wills" war. In seinem Götz durfte der Humor und auch die Narretei nicht fehlen. Vollends wo die Satire durchbricht, wie bei der Kennzeichnung und Verhöhnung des bischöflichen Hofes zu Bamberg, der Pfaffen und der Adelsstolzen. Wie köstlich, witzig und schlagfertig weiß sich Liebetraut (der Narr) zu nehmen und zu geben, wenn er das „Weinfaß von Fulda", den dickwanstigen Abt mit dem verfetteten Gehirn, oder den Frankfurter „Ölmann", der sich als Beherrscher des römischen Rechtes „Olearius" nennt, durchhechelt oder über den „Fleiß" der Deutschen vom Adel an den Hochschulen Augen macht! Wäre Goethes „Götz" ein vollwertiges Bühnenstück geworden, hätte er mit seinem Liebetraut, der leider nur auftaucht, um wieder zu verschwinden, die Leipziger Untat von Gottsched und Genossen gut gemacht, was leider bis auf den heutigen Tag noch nicht geschehen ist. So nahe war er daran, in Anknüpfung an den großen Briten, den Faden des Volksspiels wieder aufzugreifen und weiterzuspinnen, den Weg zur Volksbühne zurückzufinden. In seiner Bearbeitung des „Götz" für die Bühne (1804) hat Goethe dem Narren sogar in einem Epilog das letzte Wort gelassen.

Shakespearisch an seinem „Götz" war in Goethes eigner Vorstellung nicht am wenigsten, daß er es wagte, eine historische „Begebenheit" in all ihrer Verwicklung und Verzweigung, ihrer Urwüchsigkeit, ein „Zeitalter", das ganze Leben eines geschicht-

lichen Helden zu „dramatisieren", das heißt, in seiner ganzen Leibhaftigkeit zu vergegenwärtigen. Sah er dabei von der schulgerechten Einheit von Ort und Zeit, der Einschränkung auf die Spielzeit, ab, so war er um so mehr darauf bedacht, seine Menschen mit dem Boden, auf dem sie standen, und der Zeit, in der sie lebten, zu verweben, seiner Dichtung, mit Herder zu reden, die „Schlaube" zu geben, welche ihr mit der Urwüchsigkeit das Leben verbürgte. Eben das, was er an den Shakespeareschen Meisterwerken am meisten bewunderte. Mit „Götz" sollte das Zeitalter der Reformation, der Luther, Hutten, Sickingen wieder erstehen und zu entsprechender Denk- und Handlungsweise begeistern. Sollte die Dichtung Leben erzeugen, mußte sie selbst Leben atmen. Je urkräftiger, unmittelbarer dieses der Fall war, desto näher war er seinem Shakespeare gekommen.

3. Werther (Hamlet.)

Schon Goethes „Götz“ hatte entschieden Hamletsches Gepräge, nicht in bezug auf die Charaktere, wohl aber in bezug auf den Gegenstand. Wie dem Dänenprinzen die Reinigung des dänischen Gemeinwesens, in welchem etwas „faul“ ist, obliegt, so Berlichingen, dem biedern, auf Gerechtigkeit bedachten Ritter mit der eisernen Hand im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation Recht und Freiheit zur Geltung zu bringen. Wie zieht er gegen die entarteten Fürsten zu Felde! Wie verpönt er den Dienst der „Großen“! Wie erbarmungslos, fast so vernichtend wie Hamlet selbst, geht er mit dem Hofstaat und seinen willfährigen, frivolen Schranzen ins Gericht! Wenn der alte Goethe der Meinung sein wird, daß Lessing sich bei der Ausgestaltung seiner „Emilia“ zu sehr durch die „Pike“ gegen die Fürsten habe bestimmen lassen, wie ähnelt er darin selbst dem Dichter der „Emilia“ in seinem „Götz“!

Noch ganz anders unmittelbar und intensiv berührt sich indes der junge Goethe mit dem Shakespeareschen Dänenprinzen in seinem — Werther. Hier im Innersten der Persönlichkeit. Im Wesen selbst. Wodurch kennzeichnet sich Hamlet mehr, als durch das Zurückgeworfensein auf sein Selbst? Er ergeht sich daher ständig in Monologen. Die furchtbare

Enttäuschung, die der einst so Vertrauensvolle, im Gefolge seines Idealismus, erlitten hat, droht ihn für immer des inneren Gleichgewichts zu berauben. Sein Heldenvater jählings dahin! Die innigstgeliebte und verehrte Mutter, die Gattin seines Bruders und Mörders! „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ Dies sein Herz zerreißende Urteil trifft nicht nur die Mutter. Wird nicht auch seine Ophelia, die eher an der Sonne Klarheit oder gar an der Macht der Wahrheit zweifeln soll als an seiner Liebe, auf Geheiß des Vaters Polonius, des kindischen Greises und willenlosen Höflings, ihm aufsagen? Als gelte ihr das, was ihn dem Wahnsinn in die Arme zu treiben droht, nichts! Indem ihm, dem Träumer und Schwärmer, die Augen aufgehen über Welt und Menschen, wie sie sind, ist er aus allen Himmeln gefallen. Fähig der reinsten, höchsten Freuden ist er gleich fähig auch des tiefsten, niederschmetterndsten Schmerzes. So wird er aus einem Äußersten ins andere geschleudert. Bald erscheint ihm die Erde der Inbegriff aller Herrlichkeiten, um ihm im nächsten Augenblick nur noch ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten zu sein. „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! — — Im Handeln, wie ähnlich einem Engel! Im Begreifen, wie ähnlich einem Gott! Die Zierde der Welt! Das Vorbild der Lebendigen!“ Und doch, was ist ihm diese „Quintessenz von Staube“? In Anbetracht seines Erlebnisses, seines furchtbaren Schicksals, kann er nicht genug über das Wesen der Dinge und sein Selbst nachdenken. Wie nahe ist er daran, sich den erlösenden Dolch selbst in die Brust zu stoßen!

Sind das nicht genau die Stimmungen, aus denen heraus Goethes „Werther“ geboren worden? Hat sein Werther nicht geradezu die Seele des Hamlet? Im ersten Teil, da er für Lotte in Liebe entbrannt ist und in der Herrlichkeit der Schöpfung schwelgt, gleicht er da nicht dem genialen jungen Dänenprinzen, da er als Musensohn sorglos dahinlebt, um im zweiten Teile, da Lotte die Gattin eines Andern geworden und er mit Staat und Gesellschaft zerfallen ist, an jenen Hamlet zu erinnern, da er nach der Ermordung des Vaters und der Vermählung der Mutter an den Hof zurückgekehrt ist?

„Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so viel Wonne überströmte, das ringsumher mir die Welt zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geiste, der mich auf allen Wegen verfolgt. Wenn ich sonst vom Fels über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Tal überschaute, und alles um mich her keimen und quellen sah, wenn ich jene Berge, vom Fuße bis auf zum Gipfel, mit hohen dichten Bäumen bekleidet, all' jene Täler in ihren mannigfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren dahingleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüberwiegte, wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten roten Strahle der Sonne mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite, und das Gewebere um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwingt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunterwächst, mir alles das innere glühende heilige Leben

der Natur eröffnete, wie umfaßt ich das all' mit warmem Herzen, verlor mich in der unendlichen Fülle, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allebend in meiner Seele. Ungeheure Berge umgeben mich, Abgründe lagen vor mir, und Wetterbäche stürzten herunter, die Flüsse strömten unter mir, und Wald und Gebirge erklang. Und ich sah sie wirken und schaffen ineinander in den Tiefen der Erde, all' die Kräfte unergründlich. Und nun über der Erde und unter dem Himmel wimmeln die Geschlechter der Geschöpfe all', und alles, alles bevölkert mit tausendfachen Gestalten, und die Menschen dann sich in Häuslein zusammen sichern, und sich annisten, und herrschen in ihrem Sinne über die weite Welt! Armer Tor, der du alles so gering achtest, weil du so klein bist. Vom unzugänglichen Gebirge über die Einöde, die kein Fuß betrat, bis ans Ende des unbekannten Ozeans, weht der Geist des Ewigschaffenden und freut sich jedes Staubs, der ihn vernimmt und lebt: Ach damals, wie oft habe ich mich mit Fittigen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken, und nur einen Augenblick in der eingeschränkten Kraft meines Busens einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das alles in sich und durch sich hervorbringt." — — —

„Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes. Kannst du sagen: Das ist! da alles vorübergeht, da alles mit Wetterschnelle vorüberrollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach, in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird. Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein mußt. Der harmloseste Spaziergang kostet tausend armen Würmchen das Leben, es zerrüttet ein Fußtritt die mühseligen Gebäude der Ameisen und

stampft eine kleine Welt in ein schmähliches Grab. Ha! nicht die große seltene Not der Welt, diese Fluten, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich. Mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die im All' der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstet! Himmel und Erde und all' die webenden Kräfte um mich her! Ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig widerkäuendes Ungeheuer — — — — — — — — — —

„Was ist der Mensch? Der gepriesene Halbgott! Ermangeln ihm nicht da eben die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt oder im Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da wieder zu dem stumpfen, kalten Bewußtsein zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte."

Tragen nicht diese Seelenergüsse Werthers unverkennbar Hamletsches Gepräge? Allerdings ins Sentimentalische der Werther-Epoche umgesetzt. Genau wie Hamlet kann Werther, mit der Welt zerfallen und auf sich zurückgeworfen, sich nicht genug auf das Wesen der Dinge und sich selbst besinnen. Auch er ist nicht nur von der Leidenschaft unglücklicher Liebe schier tödlich getroffen, sondern auch mit der bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung zerfallen. Nur daß der ebenso tapfere und ehrliebende als geniale Dänenprinz, der es verschmäht, selbst Hand an sich zu legen, trotz der rasenden Stürme in seiner Brust, zur „Reife" kommt und damit sein Ziel erreicht, indem er sich opfert, für Dänemark einen neuen Tag heraufführt, während Werther in seiner Haltlosigkeit als ein Schiffbrüchiger zugrunde geht.

Im übrigen hat sich Goethe auch in seinem Werther, wie schon im Götz, offenbar vorgesetzt gehabt: Menschen aller Stände, Lebensalter und Lagen zur Anschauung zu bringen, möglichst lebenswahr, mit der „Schlaube", zu vergegenwärtigen. Wie ihm zumute war, wenn er sich in seinen Shakespeare vertiefte, als blicke er in einen „Raritätenkasten", so schreibt auch Werther (am 20. Jan.):

> „Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten und sehe die Männgen und Gäulgen vor mir herumrücken und frage mich oft, ob's nicht optischer Betrug ist."

Will heißen: das bunte Lebensgewühl umgibt ihn, ohne ihn in seinen Strudel zu reißen; er durchschaut es bis auf den Grund, aus der Beschaulichkeit heraus.

4. „Faust" (Hamlet und Macbeth).

Wie Lessing, 20 Jahre zuvor, so hat auch der junge Goethe sich schon als Leipziger Student mit Faust zu identifizieren begonnen. Auch er hatte in seinem schrankenlosen Erkenntnisdrange es mit allen Fakultäten versucht, ohne Befriedigung zu finden. Die hergebrachte Schulweisheit war für ihn abgetan. Auch er hatte sich aus der Studierstube in das volle Leben gestürzt. Doch hatte er darum weder dem Wissensdrange entsagt, noch den Glauben an die Wahrheit verloren. Auch für ihn, wie für den jungen Lessing, stand es fest, daß der auf Erkenntnis der Wahrheit Gerichtete, dem es mit seinem Wissensdrange heiliger Ernst ist, deswegen nicht zugrunde gehen könne. Auch ihm war Faust, wenn er nur sich selber treu blieb, kein Schiffbrüchiger. Auch ihm hatte es das Volksstück so angetan, daß er seine Dichtung an dieses knüpfen wird. Der Faust des Volksstückes aber war, da er zu streben aufhört und sich dem Genusse ergibt, nicht zu retten. Sollte Faust nicht untergehen, der Hölle verfallen, so mußte er von Grund aus ein anderer werden.

Diese seelische Wandlung hat, wie bei Betrachtung des Lessingschen Faust schon angedeutet wurde, Shakespeare bereits auf seine Art vollzogen. Marlowes Faust war, seiner eigenen Natur entsprechend, noch ganz der legendarische gewesen, wie ihn das deutsche Volksbüchlein so packend veranschaulichte.

„Gebrochen ist der Zweig, der nach den Wolken strebte,
Verbrannt Apollos grüner Lorbeersproß,
Der manche Blätter trieb in diesem weisen Manne.
Faust ist dahin. Betrachtet seinen Sturz,
So daß sein Mißgeschick den Klugen warne,
Verbot'ner Weisheit grübelnd nachzugehn,
Denn ihre Tiefe lockt vorschnellen Erdenwitz,
Zu tun, was hier und dort der Seele wenig nütz'."

(Übersetzung von W. Müller.)

Wie dieser sein Faust, ist Marlowe selbst zugrunde gegangen. Durch nichts bekundet Shakespeare seine dichterische und damit zugleich seine ethische und geistige Überlegenheit mehr, als daß ihn (mit dem Volksbüchlein zu reden) die „Adlerflügel" seines Genius über die Klippen, an denen Marlowe noch gescheitert ist, siegreich hinweggehoben haben. Sein Faust ist, wie gesagt, sein Hamlet.

Wie Doktor Faust selbst, so wurzelt auch Hamlet, der unentwegte Denker, in Wittenberg, der Universität Luthers, der Freistatt des protestantischen Geistes. Auch der junge Dänenprinz hat das Zeug in sich, ein ewiger Student zu bleiben. Schon hat er ungezählte Jahre sich in Wittenberg der Weltweisheit, dem Studium der Philosophie, hingegeben. Sein Drang nach Erkenntnis ist offenbar ein unbegrenzter. Auch ihn hat die Schulweisheit nicht befriedigen können.

„Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als Eure Schulweisheit sich träumt."

Dies Wort an seinen Studiengenossen Horatio bezieht sich offenbar gleicherweise auf Natur- und Menschenkunde.

Als ein Weltverlorener, ganz nach innen Gekehrter, in tiefstes Grübeln Versunkener, kehrt er,

zum Begräbnis seines Vaters, des Heldenkönigs, heim an den dänischen Hof. Jeder auf Macht gerichtete Ehrgeiz liegt ihm so vollkommen fern, daß er an die Krone gar nicht denkt. Er ist nichts als der um den über alles geliebten Vater trauernde Sohn. Daß der Oheim sich der Krone bemächtigt hat, kümmert ihn nicht. Wohl aber bricht es ihm das Herz, daß die Mutter wenige Tage nach dem Hingange des Vaters den Bruder desselben geehelicht hat und in Blutschande dahinlebt. „Das Gebackene vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln!" — „Schwachheit, dein Name ist Weib!" Er hat nur das eine Verlangen, baldmöglichst wieder nach seinem geliebten Wittenberg, in die Einsamkeit seiner Gedankenwelt, zurückzukehren. Nur die flehentliche Bitte der trotz alledem geliebten Mutter gewinnt es über ihn, in Helsingör zu verziehen. Erst als in ihm die Vermutung, daß Claudius der Mörder seines Vaters sei, Wurzel faßt; ihm die Pflicht aufliegt, den Vater zu rächen und die durch die Untat des herrschenden Königs aus den Fugen gekommene sittliche Ordnung wieder einzurenken, wird er Wittenberg auf sich beruhen lassen; damit indes nicht aufhören, vor allem auf Erkenntnis gerichtet zu sein.

Der Idealist ist über Nacht aus allen Himmeln gefallen. Seiner eigenen Seelenreinheit und Genialität, seinem innern Reichtum entsprechend, hat er von den Menschen die dankbar höchste Vorstellung gewonnen.

> „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! In Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig!" usw.

Er selbst ist ganz auf Wahrheit, auf unbedingteste Wahrhaftigkeit gestellt. Mit diesem Maßstabe mißt er jetzt seine Umgebung, König Claudius und dessen Hofstaat. Nichts als Lug und Trug, Feigheit und Kriecherei! Daß ein abgefeimter Schurke, wie der Brudermörder und Blutschänder Claudius, lächeln kann und mit diesem seinem Lächeln zu beschwichtigen und zu bezaubern vermag, ist ihm schier unfaßbar; er muß die Tatsache in seine Tafel einkratzen, um sie zu glauben. Und dieser lächelnde Schurke ist der Gatte seiner eigenen Mutter! Um ihm, dem unbeschränkten Machthaber, zu willfahren, wird der greise Polonius, der Vater seiner Ophelia, ihm gegenüber wiederholt zum hinterlistigsten Spion! Werden seine Studienkameraden Rosenkranz und Güldenstern zu Mördern an ihm! Auf Befehl ihres Vaters wird Ophelia ihm seine Liebespfänder zurückerstatten und sich sogar dazu hergeben, ihn auszuhorchen. Wie soll er da noch an Menschen glauben? An diese „Quintessenz von Staube?"

Mit der Freude an den Menschen ist ihm die Freude am Leben geschwunden. Die ganze Schöpfung ist ihm verleidet. Mit seiner Gemütslage steht es so übel, daß ihm die Erde, „dieser treffliche Bau", nur noch „ein kahles Vorgebirge" erscheint.

> „Seht ihr, dieser herrliche Baldachin, die Luft, dies wackre, umwölbende Firmament, dies majestätische Dach, mit goldnem Feuer ausgelegt: kommt es mir doch nicht anders vor, als ein fauler, verpesteter Haufe von Dünsten."

Natur und Menschenkunde fallen bei ihm in einem Punkte zusammen. Der alte Schwätzer Polonius, der keinen anderen Willen kennt, als den

des königlichen Machthabers, dessen Gewissen blinde Unterwürfigkeit und Liebedienerei ist, dem jedes ethische Schwergewicht abgeht, wiegt ihm so federleicht, daß er ihn wie eine Ratte spießt, ohne darob die geringste Reue zu empfinden. Ihm wiegt das Leben nur, soweit es ethischen Gehalt hat. Im übrigen ist ihm der Mensch ein Naturprodukt, wie jedes andere. Er bildet im Naturverlauf keine Ausnahme. Wie er geworden, so muß er vergehen. Ewigen Bestand hat nur die Natur in ihrer Ganzheit. Ihren Gesetzen kann sich keiner entziehen.

König: Nun, Hamlet, wo ist Polonius?
Hamlet: Beim Nachtmahl.
König: Beim Nachtmahl?
Hamlet: Nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird. Eine gewisse Reichsversammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So ein Wurm ist Euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selbst mästen wir für Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel. Das ist das Ende vom Liede.
König: Ach Gott! ach Gott!
Hamlet: Jemand könnte mit dem Wurm fischen, der von einem König gegessen hat, und von dem Fisch essen, der den Wurm verzehrte.

Und noch einmal in der Friedhofsszene, da die Totengräber die Schädel herausschaufeln und Hamlet an den Staub Alexanders oder Cäsars denkt.

„Der große Cäsar, tot und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!"

Je drastischer indes Hamlet-Faust sich die Hinfälligkeit und Vergänglichkeit des Menschen ver-

gegenwärtigt, nur um so größere Ehrfurcht empfindet er für die Natur als solche und vor allem für die sittliche Weltordnung, wie sie die Menschheit beherrscht. Obgleich ihm das Leben so gründlich verleidet ist, daß es ihm keine „Nadel" wert erscheint, wird er doch nicht selbst Hand an sich legen. Was ihn davon abhält, ist letzten Endes nicht die Ungewißheit über den Zustand nach dem Tode, sondern das Pflichtbewußtsein, der Trieb: seiner Lebensaufgabe zu genügen. Und so heißt es schließlich, im Monolog: „Sein oder nicht sein?", „So macht Gewissen Feige aus uns allen!"

Seine Tatkraft wird durch die Übermacht seiner Gedankenwelt gelähmt. Sein Interesse an der Menschheit als solcher entwickelt in ihm einen so weitgehenden Altruismus, daß er darüber sein persönliches Interesse aus dem Auge verliert. Sein durch nichts zu beirrender Wahrheitsdrang führt ihn zu immer strengerer, tieferer Selbsterkenntnis und damit zu Selbstverleugnung und -Beherrschung. Je größer seine Seelennot, je bitterer der ihm zugewiesene Leidenskelch, nur um so klarer erkennt er die Gottesordnung, um so freudiger fügt er sich in diese ein. So gelangt er dahin, daß er selbst die Rache für den Vater der Vorsehung anheimstellt. „In Bereitschaft sein ist alles." Auf dem Spiegel seiner geläuterten Seele soll kein Staubfädchen haften. Bevor er mit Laërtes den Degen kreuzt, wird er diesen wegen der Tötung seines Vaters um Verzeihung bitten. Im letzten Augenblick, da der Giftmischer Claudius seine Untat wiederholt, wird er diesen zwar erstechen, allein nur im Affekte, als ein blindwaltendes Werkzeug der Vorsehung. „So tu denn,

Gift, dein Werk!" Selbst der sterbende Laërtes spricht ihn frei. So geht er dahin, ausgesöhnt mit sich und dem All.

Aus Faust ist derart ein Hiob geworden. Der Faust des deutschen Volksbüchleins ist die Tragödie des aufdämmernden Protestantismus. Faust wagt es, kraft seiner Geistesgaben, sich dem Autoritätsglauben zu widersetzen und zu entziehen, sich in seinem Drange nach Wahrheit auf sich allein zu stellen. Sein Geist reicht indes trotz seiner Adlersflügel nicht hin. Er verliert sich im Zweifel und gibt das Spiel verloren. Auch Hamlet ist, wenn einer, auf sich allein gestellt. Die Gottesstimme in seiner eigenen Brust ist ihm die maßgebende. Die Zuversicht in diese gibt ihm die Kraft ein, sich durchzuringen und durchzusetzen. In ihm obsiegt das Prinzip des Protestantismus. Der Individualismus, der sich mit der Gottesordnung in Einklang setzt und damit in den Dienst der Gesamtheit stellt. Er ist zu vollkommener Selbsterkenntnis und damit Weltanschauung durchgedrungen. Mit seinem Selbst hat er die Welt überwunden. So geht er zugleich als Märtyrer und als Heros hinüber.

Dieser Faust-Hamlet braucht und kennt keinerlei Zauberkünste, weder Teufelsspuk noch Teufelspakt. Das Gespenst des Vaters hat mit den Geistererscheinungen im Faust nichts gemein. Hamlet zitiert es nicht. Er bedarf desselben gar nicht. Es ist weiter nichts als das Erzeugnis der Gemütsaufregung, der Dänen überhaupt, der dänischen Volksseele, und Hamlets, als des durch den Hingang des Vaters zunächst Betroffenen. Hamlet bedarf auch keinerlei „Wunder". Natur und Gottes-

ordnung sind ihm eins. Er ist sich selbst genug. Seine Selbsterkenntnis ist Gotteserkenntnis geworden.

Wer wollte diese Grundstimmung und Grundanschauung des Shakespeareschen Hamlet im Goetheschen Faust verkennen? Indes Goethe knüpfte zu unmittelbar an das deutsche Volksspiel an, um seinen Faust, wie er es letzten Endes plante, retten zu können. Er verstrickte sich zudem in die Gretchentragödie. Der Faust, welcher jenes Gretchen, dessen ganzes Vergehen darin bestand, daß es dem über alles geliebten Manne blindlings vertraute, zur Mutter- und Kindesmörderin gemacht hat und auf das Schaffot bringt, kann unmöglich der Hölle entrinnen. Damit war Goethe derart in die Sackgasse geraten, daß er keinen Ausweg mehr sah und daher, bei der Herausgabe seiner gesammelten Schriften, 1790, es bei Faust als Fragment bewenden lassen wollte.

Wie unmittelbar ihm bei der Konzeption und Ausgestaltung der Dichtung Shakespeares Hamlet vorgeschwebt hat, ist an mehr als einer Stelle greifbar genug gegeben. In diesem Falle hat er das vorbildliche Meisterwerk des großen Briten studiert und genutzt, ähnlich wie es Lessing damit zu halten pflegte. Geht Lessings „Emilia" gleich Desdemona dahin, so wird Gretchen der Ophelia in Wesenart und Schicksal so ähnlich, daß sie deren Schwester sein könnte. Gar als sie im Übermaß ihrer Leiden in geistige Umnachtung verfällt! Wie die liebliche Ophelia lose Volksweisen vor sich hersingt, die sie bei gesunden Sinnen schwerlich über die Lippe gebracht hätte, so kommen auch dem armen Gretchen im Kerker ebenso derbe als anmutige Volkslieder.

„Meine Mutter, die —,
Die mich umgebracht hat!
Mein Vater, der Schelm,
Der mich gessen hat!
Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Bein'
An einem kühlen Ort;
Da ward ich ein schönes Waldvögelein;
Fliege fort, fliege fort."

Freilich ist Gretchen keine Schuldlose, wie die Ophelia, welche ohne ihr Zutun der Tragödie ihrer Familie erliegt. Gretchen ist eine des Henkers gewärtige Mörderin. Sie hat ihre Mutter, indem sie ihr Gift in die Tasse träufelte, umgebracht; ihr eigenes Kind ertränkt. Faust, der sie dazu bestimmte und drängte, hat auch noch ihren Bruder niedergestoßen. Da sie nach seiner lieben Hand verlangt, wird sie diese, wie die mörderische Hand eines Macbeth, erschreckt fahren lassen, an Lady Macbeth erinnernd ausrufen:

„Ach, aber sie ist feucht!
Wische sie ab! Wie mich deucht,
Ist Blut dran.
Ach Gott! Was hast du getan!"

Wie Ophelia in Laërtes ihren Bruder hat, der über ihre jungfräuliche Ehre wacht, so Gretchen ihren Valentin. Wie Hamlet mit Laërtes, so wird Faust mit Valentin den Degen kreuzen. Wobei es nicht weniger „teuflisch" hergeht. Goethe wird sogar das „moralische", will heißen lockere Lied, das er Mephistopheles in den Mund legt, um Gretchen bloßzustellen und so Valentin herauszufordern, direkt dem Shakespeareschen Hamlet entlehnen, wo es Ophelia singt. Warum sollte er, äußerte er sich

hierüber gegen Eckermann, ein Lied neu erfinden, wenn ihm Shakespeare ein so passendes an die Hand gab? Es scheint sogar, daß das Lied, welches auf den Sankt Valentins Tag gemünzt war, den Namen für Gretchens Bruder eingegeben hat.

Im Urfaust ist von der Valentinsszene nur erst der Monolog Valentins vorhanden gewesen; die weitere Ausgestaltung im Jahre 1800 hat Goethe offenbar in engster Anlehnung an Shakespeare unternommen. Dies beurkundet nicht nur das eingeschaltete Lied — die Szene gehört zu den dramatisch packendsten, die Goethes Dichtung überhaupt aufzuweisen hat. Nicht zum wenigsten durch das geheimnisvolle „höllische" Element, wie es darin zur Geltung kommt. Für dieses ist ihm freilich nicht so unmittelbar Hamlet, als — Macbeth vorbildlich gewesen.

Ist nicht auch Shakespeares Macbeth eine Faustnatur? Nicht durch Wissensdrang, wohl aber durch grenzenlosen Ehrgeiz dazu angetrieben, sich dem Teufel zu verschreiben? Mit den Hexen, die gleich eingangs von der Bühne Besitz ergreifen, ist das „höllische Element" gegeben. Sind die Hexen doch die Dienerinnen der Hekate in Person! Steigt nicht Macbeth zu dieser in die Hexenküche hinab, um zugleich sein Schicksal zu erfahren und von ihr gefeit zu werden? Wie Goethe seine Hexenküche nach der im Shakespeareschen Stücke gestalten wird, werden wir noch näher sehen. Auch wie die Walpurgisnacht auf Shakespeare zuführt. Genug, wenn wir uns bewußt sind, wie mächtig auch Shakespeares Macbeth auf den ersten Teil seines Faust eingewirkt hat.

Daß Goethen auch bei Ausgestaltung der Kneipszene im Auerbachschen Keller, so nahe ihm diese

aus eigenster Erfahrung lag, der große Brite vorgeschwebt hat, verrät unverkennbar die analoge Szene im „Othello“, wo der „Teufel“ Jago dem arglosen Cassio das „Gehirn stiehlt“, ihn zum „Vieh“ verwandelt, indem er ihn trunken macht!

„König Steffen ist ein starker Held,
Trug Hosen für drei Gulden;
Das war ihm doch noch zuviel Geld,
Und blieb's dem Schneider schuldig.“

Dies Trinklied, das Jago anstimmt, hat Mephistopheles offenbar das Lied eingegeben vom Schneider, der dem Junker Floh die Kleider anpassen soll!

Hat derart der Einfluß des großen Briten einzelnen Szenen dramatisches, theatralisch wirksames Gepräge gegeben, so hat doch der Anschluß an Shakespeare, wie beim „Götz“ und „Werther“ auch bei der Konzeption des „Faust“ Goethen, wie er nun einmal zum großen Briten stand, dem Theater nicht zugeführt, sondern von demselben abgekehrt. Auch bei der Konzeption und ersten Ausgestaltung seines Faust hat er von der Bretterbühne und dem Lampenlicht entschieden abgesehen. Wie hätte er sonst mit einem schier endlosen Monologe beginnen können? Untheatralischer als der Goethesche Faust, der in Reflexionen aufgeht und fast ständig nur zuschaut, wie Mephistopheles für ihn handelt, der mit diesem zusammen erst eine Person bildet, ist eine Bühnenfigur kaum erdenkbar. Nicht einmal sein Alter steht fest — schafft er sich doch gelegentlich dreißig Jahre vom Leibe! Und so werden alle Versuche, ihm Bühnenleben einzugeben, vergeblich bleiben. Mit Kürzungen und Ergänzungen ist es nicht gethan.

5. „Egmont" (Hamlet).

Goethe hatte einst in Leipzig, ähnlich wie der junge Lessing, als Theaterdichter begonnen: „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" waren für die Bretter als schulgerechte Theaterstücke konzepiert und durchgeführt. Mit Befriedigung bemerkt Goethe selbst, im Eingang seiner, ein Menschenalter später zu Papier gebrachten Annalen und Tageshefte, daß diese seine beiden Erstlinge unverkennbar ein fleißiges Studium Molières verrieten. Er bemerkt zugleich, daß er sich bald nach seinem Götz wieder dem regelmäßigeren Theater zugewendet habe wie dies sein „Clavigo", seine „Stella" und auch die beiden Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine auf Villa Bella" bezeugten. Damit aber war er von dem großen Briten als Bühnendichter wieder abgerückt. Der „Clavigo", sein bühnengerechtestes Stück, ist bekanntlich auf die Memoiren des Beaumarchais gestellt. Durch einen geselligen Scherz angeregt, ist ihm das leichtgeschürzte Stück in wenigen Tagen aus der Feder geflossen. Auch der „Clavigo" hat zwar ein innerstes Erlebnis Goethes, sein Verhältnis zur Friederike, die Losreißung von ihr, zum Kern und psychologischen Inhalt, zum Rückgrat, trotzdem ist er nur ein Nebenzweig, ein zufälliger Sprößling an seinem Dichterbaum. Ging eine Dichtung ihm an die Wurzel, setzte er seine ganze dichterische Kraft und Persönlich-

keit ein, so gewann er unfehlbar alsbald engste Fühlung mit seinem „Will of all Wills". So wieder, da er sich an seinen „Egmont" machte, der, ähnlich wie sein „Götz", aus dem Shakespeareschen Geiste heraus geboren worden ist.

Schiller kennzeichnet in seiner so strengen und zugleich so meisterhaften Rezension von Goethes „Egmont" diesen als Charaktertragödie. Die Person Egmonts, ihre Psyche, stehe so im Mittelpunkte und Vorgrunde des Interesses, daß die sonst zur Darstellung kommenden Ereignisse und Leidenschaften sekundär würden: Alles diene nur, die Persönlichkeit Egmonts ins Licht zu setzen. Erst in neuerer Zeit, und in dieser erst seit Shakespeare, sei die Tragödie mit derartigen Charakterstücken bereichert worden. „Shakespeare war der erste, der in seinem Macbeth, Richard III. usw. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfasser des Götz von Berlichingen das erste Muster in dieser Gattung." Die alten Griechen hätten eine so eingehende, feine Individualisierung eines Theaterhelden nicht gekannt.

Das stimmt. Nur hätte Schiller in diesem Zusammenhange, statt Macbeth und Richard III., vor allem Hamlet nennen sollen. Von allen Shakespeareschen Gestalten ist zweifellos der geniale Dänenprinz diejenige, die er am feinsten ziseliert und mit der er sich zugleich am unmittelbarsten identifiziert hat. In seiner Hamlet-Tragödie ist der innere, seelische Vorgang in Hamlets Brust so sehr die Hauptsache, daß man ihn gradewegs als den eigentlichen Inhalt des Stückes bezeichnen kann. Ereignisse und

Personen sind nur insoweit herangezogen, als sie zu Hamlet in Beziehung stehen, letzten Endes nur dazu da, ihn ins volle Licht zu setzen, seine Wesensart zu entwickeln und zu kennzeichnen, mit einem Worte: ihn zu charakterisieren.

In dieser Beziehung ist Shakespeares Hamlet unverkennbar für Goethes Egmont vorbildlich gewesen. Nicht nur äußerlich, in bezug auf die Form oder Gattung, sondern auch innerlich, durch tief eingeborene Seelenverwandtschaft und auch noch durch den Stoff der Dichtung. Wie nahe sich Goethe um die Mitte der siebziger Jahre, während seiner letzten Frankfurter Zeit, mit Hamlet berührte, wie dieser in seine Dichtung hinüberspielte, haben wir bereits an Werther und Faust deutlich genug wahrnehmen können. In seinem Egmont ist dies erst recht der Fall. Dies hat zugleich Goethes Lebenslage und die Wahl des Gegenstandes bedingt. Wie der geniale Liebling des englischen Dichterkönigs, sein Alter ego, so stürmt damals auch der junge Frankfurter Titan wie ein Nachtwandler durchs wirre Leben dahin, am äußersten Rande des jähen Abhangs, aus dessen Abgrunde herauf der Tod ihm winkt. Sein oder nicht sein? Die Lebensfrage ständig im Sinne, auf der Lippe. Voll der reinsten, edelsten Absichten und dabei Schuld an Schuld auf sich ladend. „Es glaubt der Mensch, sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen, und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen“ — „Kind, Kind! Nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts als, mutig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald

links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" — Goethe hat diese Hamletartigen Wendungen nicht nur seinem Egmont in den Mund gelegt, sie werden ihm in seiner eigenen Lebensbeschreibung dazu dienen, seine damalige Seelenstimmung zu kennzeichnen.

Ist Hamlet dazu bestimmt, die sittliche und staatliche Ordnung in Dänemark wieder herzurichten, so ist Egmont darauf bedacht, den Niederländern ihre sittliche Tüchtigkeit und Freiheit zu erhalten. Liegt ihnen doch Philipp II., der kirchenpolitische Fanatiker mit seinem Alba, nicht weniger schwer auf, als König Claudius, der Brudermörder, den Dänen. Auch König Philipp II. ist darauf aus, die Gewissen zu knechten und zu fälschen. Was ist Alba anderes, als der Henker der „allein seligmachenden" römischen Papstkirche, der römisch-spanischen Inquisition? Von König Philipp dem „Katholischen", der lieber über eine Wüste herrschen wollte, als über ein Land, in welchem er „Ketzer" dulden sollte, entsendet, um die „Reformierten" gewaltsam zu bekehren oder zu köpfen. Vor seinen Schergen können sich die Wehrlosen nicht ängstlich genug verbergen und verleugnen. Auf Egmont, den Helden von St. Quentin und Gravelingen, den humanen Verfechter religiöser Duldsamkeit, ist ihre letzte Hoffnung gestellt.

Egmont selbst beurteilt die Untat Philipps und seines Alba nicht viel anders, als Hamlet die Untat des Claudius. Da Silva ihm im Gefängnis das Todesurteil überbringt, ruft er: „So ziemt es Euch und Eurem schändlichen Beginnen! *In Nacht gebrütet und in Nacht vollführt!* So mag diese

freche Tat der Ungerechtigkeit sich verbergen!" — Hätte nicht Hamlet, falls es zu seiner Hinrichtung in England gekommen wäre, der er sich durch die Flucht entzieht, mit eben den Worten die Schergen des König Claudius apostrophieren können? Vollends wenn Egmont hinzusetzt: „Tritt kühn hervor, der du das Schwert verhüllt unter dem Mantel trägst! Hier ist mein Haupt, das freieste, das je die Tyrannei vom Rumpf gerissen."

So wenig wie Hamlet ist es Egmont beschieden, den neuen Tag, den er für sein Land heraufzuführen bestimmt ist, selbst zu schauen. Er nimmt indes den künftigen Sieg, wenigstens eines Teiles der Niederlande, im Geiste vorweg. „Es war mein Blut und vieler Edlen Blut. Nein, es wird nicht umsonst vergossen. Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reißt den Wall der Tyrannei zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmaßt, weg! — — Ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre." So geht auch er zugleich als Held und Märtyrer dahin.

Die Analogie mit Shakespeares Dänenprinzen, dessen Seele Schiller auch seinem Don Carlos, der wie Egmont sich für die Niederlande opfert, einhauchen wird, springt in die Augen. Wie Fortinbras am Schlusse die Trommeln rühren läßt, um Hamlet wie einen Heros zu Grabe zu tragen, so wird Goethes Egmont, da die Wache trommelnd anrückt, um ihn zum Schafott zu geleiten, sie begrüßen, als gälte es, als Held in den Schlachtentod zu ziehen. Wie Hamlet das Netz, in welches König Claudius ihn

verstrickt hat, nur sterbend durchreißt, so Egmont das Netzwerk König Philipps. Klangen Goethes Werther und Faust schon vernehmbar genug an Shakespeares Hamlet an, so wird sein Egmont geradeswegs zu einem Zwillingsbruder des Dänenprinzen.

Auch Egmont ist eine Art Faust. Auch er philosophiert unausgesetzt über die unlöslichen Rätsel des menschlichen Wesens und Geschickes. Nicht in der Abgeschiedenheit einer Gelehrten-Klause. Im Lebensstrudel. Kompaßlos hat er sich auf das Lebensmeer hinausgewagt. Sein Lebensschiff droht ständig zu scheitern. Das kümmert ihn aber nicht weiter. Leichtsinn und Tiefsinn halten sich in ihm die Wage. Wie ein Nachtwandler schreitet er, Hamlet gleich, am Rande des Abgrunds dahin. Frohgemut blickt er dem Tode ins Auge. „Scheiternd oder landend, wie es in Goethes „Seefahrt" heißt, vertraut er seinen Göttern!" Und so geht er, obgleich nicht zur Reife gelangt, kraft seiner Selbstlosigkeit ausgesöhnt, mit sich und seinem Geschick ins All dahin.

a) Die Traumbild-Szene.

Für diesen Egmont ist nichts bezeichnender, als der tiefe, süße, traumselige Schlummer, der ihn, nach Entgegennahme des Todesurteils, im Kerker umfängt und damit die Reinheit seiner Gesinnung, seines Gewissens bekundet. Auch das ist echt Shakespearisch. Wie feiert dieser doch immer wieder den erquickenden Schlaf, den Sorgenlöser! Den täglichen Erneuerer der Kräfte! Wie läßt er zumal den Träger der Krone den schlichten Schäfer um seinen gesunden Schlaf beneiden! Diesen fördert

nichts wie ein reines Gewissen, raubt nichts sicherer, als ein schlechtes. Den ruhigen Schlummer und das entsprechende Traumgebild verbürgt keine körperliche Müdigkeit. Da Richard III. vor der Entscheidungsschlacht, die ihm den Tod bringt, in seinem Zelte, schließlich doch einschläft, erscheinen ihm die von ihm Umgebrachten im Traume, daß er entsetzt erwacht und sich vollends in der Hölle seiner Gewissensqual befindet. Wohingegen sein Gegenpart Richmond, der England von dem Bluthunde befreien soll, im Zelte gegenüber, „den süßesten Schlaf und der Träume schönste Ahnung, die je über ein müdes Haupt gekommen", genießt. Eben jene Schreckgestalten, die Richard den Schlaf nehmen, nicken ihrem Rächer zu: „Wohlauf zum Sieg!" Richmonds Herz geht in der Erinnerung „solch holden Traumes" freudig auf. Sein Siegesgefühl wird ihn nicht täuschen: Richard erliegt und er wird König.

Durch nichts wird Macbeth, der Königsmörder und Thronräuber, schwerer gestraft, als daß er durch seine Untat um den Schlaf gekommen ist.

Mir schien's, als rief 'ne Stimme: Schlaft nicht mehr!
Macbeth erschlägt den Schlaf, den unschuldsvollen,
Den Schlaf, der ordnet, was die Sorg' verwirrte,
Des Tages Tod, der Arbeit stärkend Bad,
Den Balsam wunden Sinns, die zweite Mahlzeit
Im Haushalt der Natur, den Haupternährer
An eures Lebens Tafel, —"

Lady Macbeth: Sprecht, was habt Ihr?

Macbeth: Und immer rief es: „Schlaft nicht mehr!" durchs Haus:
Glamis erschlug den Schlaf, und drum soll Cawdor
Nicht schlafen mehr, — Macbeth soll nicht mehr schlafen!"

Die Lady selbst — durch nichts wird ihre Schuld greifbarer bezeugt — wird infolge schlafloser Nächte wahnsinnig.

Ähnliche Beispiele finden sich in den Dramen des großen Briten ungezählte. Es sei nur noch erinnert an die Schlaflosigkeit des Brutus in der Nacht zu Sardes, da ihm das Gespenst des von ihm ermordeten Cäsar erscheint. Oder abermals umgekehrt: an Kent im Block, dessen gutes Gewissen ihn sein Liedchen pfeifen und gelassen einschlafen läßt.

Man vergleiche hiermit Egmont im Kerker. „Süßer Schlaf! Du kommst, wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes; ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonien, und, eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf, zu sein." Und Egmont entschläft. Er träumt. Die Kerkerwand öffnet sich und die Göttin der Freiheit, mit den Gesichtszügen seines Klärchen, drückt ihm als Sieger den Lorbeerkranz aufs Haupt. So wird uns sein Innerstes offenbar, zur Anschauung gebracht.

Wenn Musik einsetzt, indem Egmont entschlummert, und sein Traumgebild begleitet, so ist auch dies echt Shakespearisch. Ist die Seelenstimmung eine so reine und gehobene, daß sie keine Worte mehr verträgt, so geht bei Shakespeare die Dichtung über in das Reich der Töne. Man denke an den Kaufmann von Venedig. Wie da Musik ertönt, als Bassanio, der Auserwählte, dem die Seele der Porzia schon gehört, an das verhängnisvolle Kästchen her-

antritt, um seine Wahl zu treffen. Und wieder am Schluß, in der Mondnacht zu Belmonte, da Porzia, nach der „guten Tat" heimkehrt.

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Unheil und zu Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!"

So dient die Musik dazu, die Reinheit von Egmonts Seelenstimmung vollends zum Ausdruck zu bringen.

b) Schillers Kritik.

Wenn Schiller in seiner drakonischen Rezension die Traumbild-Szene und zumal die musikalische Begleitung als einen wenig glücklichen Einfall abwies, weil zu „opernhaft", so polemisierte er in diesem Falle zugleich gegen Shakespeare. Sein Einwand hätte nur dann Berechtigung, wenn der Vorgang nicht der Wesenart und der Lage Egmonts entsprechen würde. Was aber ist für Goethes Egmont kennzeichnender, als das Traumartige seines ganzen Lebenswandels?

Ein Anderes ist, ob Goethes Egmont oder der historische mehr dramatische, tragische Kraft in sich hat: der jugendliche Schwärmer, der wie ein Nachtwandler dahinschreitet, oder der gereifte Mann und Familienvater, der mit allen Fasern an seinem über alles geliebtem Vaterlande haftet und sich seinem tragischen Geschick daher nicht zu entziehen vermag? Wohl hat Goethe den Freiheitskampf der Nieder-

lande veranschaulichen wollen und Egmont zum Vorkämpfer und Helden in diesem gemacht, allein zu einem solchen Freiheitshelden ist sein Egmont nun einmal nicht geschaffen. Machen die so schwerwiegenden Vorhaltungen und Bedenken Oraniens auf ihn so wenig Eindruck, daß er, um die „sinnenden Runzeln", welche Oraniens „Sorglichkeit" ihm einen Augenblick auf die Stirne gebracht hat, als einen „fremden Tropfen" in seinem Blute, „wegzubaden", ein „freundlich Mittel" kennt, das darin besteht, sein Klärchen aufzusuchen, so können wir in der Tat nur mit Schiller ausrufen: „Wenn es Euch zu beschwerlich ist, Euch Eurer eignen Rettung anzunehmen, so mögt Ihr's haben, wenn sich die Schlinge über Euch zusammenzieht. Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken."

Daß die Göttin der Freiheit im Traumgesicht die Züge seines Klärchen trägt, ist nur ein Beweis mehr dafür, daß diesem Egmont sein „Mädchen" über die Freiheit der Niederlande geht.

Und auch sein Klärchen ist wahrlich keine Jungfrau von Orleans. Wohl möchte sie, wenn die Trommel sich rührt und das Pfeifchen ertönt und ihr Liebster, die Lanze hoch führend, dem Haufen befiehlt, nur zu gerne, wie überall hin, ihm auch in das Schlachtgetümmel folgen. „O, hätt' ich ein Wämslein und Hosen und Hut!" Sie wird auch, als ihr Egmont im Kerker schmachtet, gar da seine Hinrichtung unmittelbar bevorsteht, das Volk zu seiner Befreiung aufzurufen suchen, indes vergeblich und doch nur als sein „Mädchen" für ihren Egmont, nicht als eine Volksheldin. Aus Liebe zu ihm und nicht aus Begeisterung für die Freiheit.

Daß Goethes Egmont doch noch so viel historisch-politisches, staatsmännisches Schwergewicht erhalten hat, ist offenbar dem Umstande zuzuschreiben, daß Goethe ihn erst im Ansatz nach Weimar gebracht hat, um ihm schließlich seine eigene staatsmännische Erfahrung während des ersten weimarischen Jahrzehnts mit einzugeben. Auch daß das Drama verhältnismäßig bühnengerechte Ausgestaltung gewonnen hat, ist durch die spätere Ausarbeitung bedingt worden. Ursprünglich hat sich Goethe daran gemacht, wie an seinen Götz: auch Egmont sollte nur zu dem Zwecke und in dem Maße „dramatisiert" werden, um mit seiner Zeit, der ihn umgebenden Atmosphäre, wieder „lebendig" zu werden, in seiner ganzen Leibhaftigkeit und Unmittelbarkeit wieder zu erstehen. Eben *hierzu* war ihm Shakespeare vorbildlich. Je mehr es ihm hiermit heiliger Ernst war, desto weniger achtete er auf das Theatralische, das Bühnengemäße.

Schiller wird ihm mit Recht nachrühmen, daß er, zumal in den Volksszenen, das „Allgemeine im Individuellen" anschaulich zu machen verstanden habe, wie dies sonst nur der große Brite vermöge. Dies gelte auch von der Art und Weise, wie das Menschlich-Ergreifende mit dem nur politisch Interessierenden verwoben sei. Mit zu gutem Grunde vermißte Schiller dagegen einen zureichend dramatischen Aufbau und vor allem die für die Bühnenwirksamkeit so unerläßliche Geschlossenheit der Handlung. Um die erste Aufführung wirksam zu gestalten, das Stück in seiner Vorstellung bühnengerecht zu machen, wird Schiller es bekanntlich in geradezu „grausamer" Weise verstümmeln und zu-

sammenballen. Wie das Goethe selbst mit seinem Götz versuchen wird. Als würde dadurch nicht der Lebensnerv der Dichtung durchschnitten!

c) Egmont Goethe selbst.

Ist Goethes Egmont kein vollwertiges Bühnenstück, so ist er darum doch und erst recht ein organisches Ganzes und dies von zartesten Membranen. Besteht doch der unvergängliche Zauber der Dichtung, zu der ein Beethoven die Musik gemacht hat, in der unvergleichlichen dichterischen Individualität, die ihr zugrunde liegt und ihre Seele ausmacht. Auch mit seinem Egmont, und ganz besonders mit diesem, hat sich Goethe auf das innigste identifiziert; durch seinen Egmont wie durch seinen Werther und seinen Faust sich aus dem Lebensstrudel, der ihn zu verschlingen drohte, zu „befreien" gesucht, indem er sich gleichsam im Spiegelbilde sah und gab. Daher überwiegt in ihm so sehr das Lyrische und Epische.

Hat Shakespeare, wie Goethe ihn als Dramatiker faßte, ihn von dem Regelrechten der Bühnendichtkunst so weit abgebracht, daß selbst Herder, angesichts des Götz, meinte, daß er ihn verdorben habe, so wird Goethe selbst, in „Dichtung und Wahrheit", umgekehrt hervorheben, wie der große Brite doch auch künstlerische Einschränkung ihm gelehrt und eingegeben habe.

> „Wir standen auf dem Punkte," heißt es daselbst (III, 11.), „uns der rohen Natur wenigstens versuchsweise hinzugeben, wenn uns nicht ein anderer Einfluß schon seit langer Zeit zu höheren, freieren, ebenso

wahren als dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitet und uns erst heimlich und mäßig, dann aber immer offenbarer und gewaltiger beherrscht hätte."

Dieser künstlerische Kultur so im Innersten fördernde Einfluß aber war der Einfluß Shakespeares. Wie Goethe dies verstanden wissen wollte, bekundet wahrlich greifbar genug sein Egmont, die einzigartige Verschmelzung echtester Volks- und höchster Kunstdichtung. Eben das, was Shakespeares Eigenart ausmacht.

6. Wilhelm Meister.

a) In Weimar. (Frau v. Stein.)

Mag sein, daß Goethe, wie Bielschowsky will, sich noch in Frankfurt mit einem Lebensroman getragen hat. Das Versprechen an Kestner und Lotte „auf die lieblichste, einzigste, innigste Weise alles, was noch übrig sein möchte von Verdacht, Mißdeutungen usw. (wie es im Gefolge der Veröffentlichung des Werther über sie hereingebrochen war), im schwätzenden Publikum auszulöschen, wie ein reiner Nordwind, Nebel und Duft" — beurkundet zweifellos, daß sich Goethe damals (November 1774) mit einem neuen Roman in Anknüpfung an den Werther trug. Das bezügliche Schreiben an Kestner hat indes einen Nachsatz: „Ich allein kann erfinden, was Euch völlig außer aller Rede setzt, außer dem windigen Argwohn. Ich hab's in meiner Gewalt, noch ist's zu früh!" Noch keine 12 Monate später war er in Weimar. Das dazwischenliegende Jahr (Nov. 1774—1775) war das Jahr, das seiner Lilli gehört hat; in den kleinen Gedichten markiert durch „Neue Liebe, neues Leben" bis zu: „An ein goldnes Herz, das sie am Halse trug —"

„Flieh ich, Lilli, vor dir! Muß noch an deinem Bande durch fremde Lande, durch ferne Täler und Wälder wallen! — — Er ist der alte, freigeborene Vogel nicht, er hat „schon jemand angehört".

Nach der Flucht in die Schweiz war die endgültige Abreise nach Weimar gekommen. „Erwin und Elmire", „Claudine auf Villa Bella", „Faust", „Egmont" — um nur die Hauptdichtungen aus dieser Zeit zu nennen — und der Rastlose hätte noch unvermerkt einen neuen Roman zu Papier zu bringen begonnen? Unter keinen Umständen kann dies, wenn es das Kestner gegebene Versprechen zu lösen galt, der „Wilhelm Meister" gewesen sein, der, seinem Inhalte entsprechend, ursprünglich „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" überschrieben gewesen ist.

Wilhelm Meister, wie wir ihn besitzen, gehört jedenfalls nicht mehr der Frankfurter Epoche an, sondern ist unverkennbar bereits eine Frucht der Weimarer Zeit. Er ist denn auch nicht an Lotte oder Lilli geknüpft, sondern an Frau v. Stein, der ein Jahrzehnt hindurch Leben und Dichtung Goethes gehören werden. Ihre Anregung wird gleich eingangs entscheidend gewesen sein. Gilt es doch, in Anknüpfung an Goethes Theaterpassion, eine Selbstschau, eine Darlegung seiner innersten Entwickelung von Anbeginn an, bis in die ersten Jugenderinnerungen hinein, wie solches der neuen Freundin ebenso erwünscht, als ihr zu geben ihm Bedürfnis sein mußte. Der „weltmännische", um nicht zu sagen „lockere" Ton, den er dabei anschlägt, war ihm im Sturm und Drang, im naiven Idealismus seiner Frankfurter Zeit noch fremd. Der veränderte Ton ist ihm offenbar eingegeben worden zugleich durch die Berührung mit dem Hofe und die enge Verbindung mit der wandernden Schauspielertruppe, wie er sie in Weimar antrifft und mit der

er sich so tief einlassen wird. Handelt es sich doch um Wilhelm Meisters „theatralische" Sendung!

b) Identifizierung mit Shakespeare.

Wie sollte der große Brite, sein „Will of all Wills", bei seiner „Theatralischen Sendung" nicht zu Gevatter stehen? „Sein Freund Shakespeare," heißt es denn auch (im 2. Kapitel des 4. Buches), „den Wilhelm mit großer Freude auch als seinen Pathen anerkannte und sich nur um so lieber Wilhelm nennen ließ, hatte ihm einen Prinzen bekannt gemacht, der sich unter geringer, ja sogar schlechter Gesellschaft eine Zeitlang aufhielt und, ungeachtet seiner edlen Natur, an der Roheit, Unschicklichkeit und Albernheit solcher ganz sinnlichen Burschen sich ergötzt. Höchst willkommen war ihm das Ideal, womit er seinen gegenwärtigen Zustand vergleichen konnte, und der Selbstbetrug, wozu er eine fast unüberwindliche Neigung spürte, ward ihm dadurch außerordentlich erleichtert. — — Durch seine Freigebigkeit hatte er sich das Recht erworben, auf Prinz Harrys Manier (in Shakespeares Heinrich IV.) mit den übrigen (Falstaff und Genossen) umzugehen, kam er bald selbst in den Geschmack, einige tolle Streiche anzugeben und zu befördern."

Der „Will of all Wills" war Goethen nicht nur als Dichter vorbildlich, er hatte ihn, wie wir aus seiner Rede am Shakespeare-Tag ersehen konnten, auch als Vorbild für die Fahrt durchs Leben erwählt. War er ihm doch der große Wanderer, dem er nachstreben, in dessen Fußstapfen er treten wollte. Auch Wilhelm ist, wie er bei diesem Anlaß

selbst hervorhebt, indem er sich eine entsprechende Tracht anlegt, ein — „Wanderer". Als solcher schreitet er durch das wirre Leben, wie es sich im Goetheschen Roman in solcher Buntscheckigkeit vor ihm entwickelt und ausbreitet. Indem er sich mit Shakespeares Prinz Harry identifiziert, identifiziert er sich mit Shakespeare in Person, der unverkennbar in seinem Prinzen Heinz sich selbst spiegelt, wie er, der Dichterkönig, als Schauspieler und Dichter in einer Person, inmitten des niedrigsten Gesindels dahinleben mußte, ohne deswegen an seiner Seele Schaden zu leiden. Sollte er auf der Menschheit Höhen wandeln, durfte ihm nichts Menschliches fremd bleiben.

Um die Patenschaft Shakespeares im Eingange des Wilhelm Meister noch nachdrücklicher zu betonen, heißt einer seiner Genossen bei der Theatergesellschaft, mit dem Wilhelm gleich bei der ersten Begegnung, zu einem Waffenspiel den Degen kreuzt, ähnlich wie Hamlet mit dem Bruder der Ophelia, wie dieser „Laërtes". Wir werden damit dem Dänenprinzen zugeführt. Wilhelm identifiziert sich nicht nur mit Prinz Heinz — er träumt sich auch in die Rolle Hamlets hinein. Dies so intensiv, daß er nicht ruhen wird, bis er tatsächlich als Hamlet die Bühne betritt.

Shakespeares „Hamlet", der „unvergleichliche", wie ihn Wilhelm nennt, ist dazu ausersehen, den Höhepunkt zugleich der Bühnendichtkunst und der Schauspielkunst zu markieren. Er wird für die ersehnte deutsche Nationalbühne, wie sie Wilhelm Meister anbahnen will und soll, vorbildlich. Das vierte und auch noch das fünfte Buch ist damit

angefüllt. Aus allen erdenklichen Gesichtspunkten heraus, in Wendungen und Wandlungen aller Art, wird Goethe darauf bedacht sein, das Shakespearesche Meisterstück, das es ihm wie kein anderes angetan hatte, gleicherweise aus der Kunst und dem Leben heraus, zu erläutern, zu verdeutlichen, zu beurteilen, zur Darstellung zu bringen, nicht nur vor dem geistigen, auch vor dem sinnlichen Auge, auf der Bühne. Um letzteres zu ermöglichen, wird Goethe nicht davor zurückscheuen, das Shakespearesche Stück auf seine Weise, nach seiner Auffassung gründlich umzumodeln.

Die Stellungnahme zu Shakespeare und seinen Bühnenwerken als solchen ist für Wilhelm Meisters „theatralische Sendung" offenbar Alpha und Omega und somit der Kern des ganzen Romans, wie er ursprünglich angelegt und geplant worden war. Wir hören zunächst (III, 11), wie Wilhelm von dem Tag, da er die erste Seite im Shakespeare las, die bedeutendste Epoche seines Lebens datierte. Sein bezügliches Bekenntnis haben wir bereits, da es Goethes erste Bekanntschaft mit dem englischen Dichterkönige zu vergegenwärtigen galt, kennen gelernt (s. II, 1). Wir erinnern uns, wie Goethe in seiner Rede auf Shakespeare (im Oktober 1771) freimütig bekannte, wie er noch weit davon entfernt sei, den Gewaltigen richtig „studiert" zu haben, wie er ihn, trotz seiner tiefen Ergriffenheit und Begeisterung, erst noch zu „ahnen" begonnen habe. Auch sein Wilhelm brannte darauf, in ihm „weiter zu lesen". Das war inzwischen offenbar geschehen.

„Ich wünschte," fährt Wilhelm gegen Jarno gewendet fort, „daß ich Ihnen alles, was gegenwärtig

in mir vorgeht, entdecken könnte. Alle Vorgefühle, die ich jemals über Menschheit und ihre Schicksale gehabt, die mich von Jugend auf, mir selbst unbemerkt, begleiteten, finde ich in Shakespeares Stücken erfüllt und entwickelt. Es scheint, als wenn er uns alle Rätsel offenbarte, ohne daß man doch sagen kann: Hier oder da ist das Wort der Auflösung. Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt. Diese wenigen Blicke, die ich in Shakespeares Welt getan, reizen mich mehr als irgend etwas anderes, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, mich in die Flut der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind, und dereinst, wenn es mir glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publikum meines Vaterlandes auszuspenden."

Wir erfahren derart aus Goethes eigenem Munde, wie ihn Shakespeare ermutigt hatte, sich in „die Flut der Schicksale" zu mischen, um aus dem Leben, dem „großen Meere der wahren Natur", seine Dichtung zu schöpfen und dies zwar als Bühnendichtung. Wilhelm Meister sollte nicht nur auf den großen Briten und seine Bühnenwerke zuführen, — der Lebensroman, wie diesen Goethe faßte, sein Wilhelm Meister selbst, war in seiner Vorstellung Dichtung im Shakespeareschen Geiste. Wie er es schon im Götz und Werther gehalten und es sich, wenn auch nicht so unmittelbar, in seinem Faust und seinem Egmont wieder vorgesetzt hatte, sollten

Menschen aller Stände und Lebensalter, in allen erdenklichen Lebenslagen, vor unserm geistigen Auge, wie aus dem großen Meere der Natur auftauchen, aus der Wurzel heraus in ihrem ganzen Werdegange, bis in die innerste Falte ihrer Wesenart hinein durchschaut, zur Darstellung kommen. Womöglich mit der Perspicacität eines Hamlet. Und so wird ihnen auch nichts geschenkt: mit der Unerbittlichkeit unbedingtester Wahrheitsliebe wird ein jeder seinem inneren Werte nach gemessen und eingereiht, in den bunten Lebensteppich, den er vor uns ausbreitet, eingewoben. Suum cuique. Jedem das Seine! Nichts mehr und nichts weniger, als was ihm seiner „Natur", seinem Wesen nach zukommt. Je wahrer das Bild, desto stichhaltiger die Dichtung, die nichts Höheres zu leisten vermag, als die Wirklichkeit in ihrem Spiegel aufzufangen. Je reiner der Spiegel, je unverfälschter, naturwahrer das aufgefangene Bild in die Erscheinung tritt, desto vollendeter die Kunst. Am nächsten liegt dabei des Dichters eigenes Selbst, das sich auf diese Weise objektiviert. Wer wollte verkennen, daß dies zugleich das Leitmotiv und das Ziel des wunderlichen Romans gewesen ist?

Indes handelt es sich — dies kann, da Wilhelms Bildungsgang schließlich eine andere Richtung nimmt, nicht genug hervorgehoben werden — zunächst um die „theatralische" Sendung Meisters und damit Goethes selber. Nennt er den Roman doch selbst (24. Juni 1782 an Frau v. Stein) sein „geliebtes dramatisches Ebenbild". Oder auch (bei Übersendung des Manuskriptes an Knebel) die „theatralische Sendung" kurzweg.

Er hatte mit dem Diktat des ersten Buches im Frühjahr 1777 begonnen; nahm den abgerissenen Faden indes erst wieder im Sommer 1782 auf, um bis in das Jahr 1786 hinein, bis zur Abreise nach Italien, von Zeit zu Zeit damit fortzufahren. Abgeschlossen hat er den Roman, der, als ein „Pseudo-Bekenntnis", wie er ihn einmal nennt, Wilhelms und damit seine eigene Entwicklung, bis zum 40. Lebensjahre, wiederspiegeln sollte, erst um die Mitte der neunziger Jahre. Da er ihn zudem wiederholt vollkommen umgeschmolzen hat, so ist die endgültige Form für die Beschaffenheit des Romans in der Zeit von 1777—1786 nicht maßgebend. Wir wissen, daß er schon frühzeitig die ganze Jugendgeschichte Wilhelms, bis zur Begegnung mit Marianne, wie sie ursprünglich den Eingang bildete, fortgelassen hat. Wahrscheinlich schon 1777, als er frisch ansetzte, und zwar mit dem Entschluß: es bei der Beziehung zum Theater bewenden zu lassen. Später, als er nach der italienischen Reise wieder drangeht, wird umgekehrt: das Theatralische immer mehr in den Hintergrund gerückt. Noch ganz zuletzt hat Schiller, der daran Anstoß nahm, daß es noch immer zu ausschließlich im Vorgrunde stehe, erwirkt, daß Goethe die Betrachtungen über Shakespeares Hamlet noch weiter auseinanderzog und durch unmittelbarer ins Leben greifende Momente unterbrach. In den ersten fünf Büchern, wie sie jetzt abgeteilt sind, bis zu den Bekenntnissen einer schönen Seele, überwiegt trotzdem das Interesse am Theater noch immer so sehr, daß sie die ursprüngliche Überschrift: „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" tragen könnten.

Wir können uns Goethe im ersten Jahrzehnt seines weimarischen Aufenthaltes (1776—1786), trotz seiner Ministerschaft, mit der Bühnenwelt kaum zu eng verflochten vorstellen. War er doch Hoftheater-Dichter, -Direktor und Schauspieler in einer Person! Im November 1776 wird er zugleich die Aufführung seiner „Mitschuldigen" leiten und seine eben erst gedichteten „Geschwister" inszenieren, in denen er selbst in der Rolle „Wilhelms" auftritt! Der „Jahrmarkt von Plundersweilern", in welchem er als Bänkelsänger figurierte, der „Triumph der Empfindsamkeit", „Lila", „Scherz, List und Rache", die „Vögel", „Järi und Bätele", die „Fischerin", „Elpenor", vor allem „Iphigenie", in welcher er selbst den Orest spielte, der „Egmont", an welchem er all die Jahre hindurch weiterarbeitete und -bosselte, der „Tasso", den er ebenfalls fast fertig nach Italien mitnahm — man braucht sich nur die Fülle der Bühnenwerke zu vergegenwärtigen, die er in dem Jahrzehnt, welches die ersten fünf Bücher Wilhelm Meisters wiederspiegeln, fertigte oder gar plante, um zu erkennen, wie ernst er es als Bühnendichter und -Leiter genommen hat.

Da das Hoftheater 1776 abbrannte, mußte er sich mit einer Baracke behelfen und mit wandernden Schauspielertruppen. So geriet er in die wunderliche Lage, in der sich sein Wilhelm befindet. Bald war er Prinz Heinz, in Gesellschaft von Falstaff und Genossen, bald Hamlet, der die Schauspieler kommen läßt und anleitet, um den Hof zu unterhalten. Wie heißt es doch im Gedicht auf „Miedings", seines Bühnen-Faktotums, Tod?

„Wie oft trat nicht die Herrschaft schon herein!
Es ward gepocht, die Sinfonie fiel ein,
Daß er noch kletterte, die Stangen trug,
Die Seile zog und manchen Nagel schlug.
Oft glückt's ihm; kühn betrog er die Gefahr;
Doch auch ein Bock macht ihm kein graues Haar.
— — — — — — — — — — — — —
Wer faßt nach ihm voll Kühnheit und Verstand
Die vielen Zügel mit der einen Hand?
Hier, wo sich jeder seines Weges treibt,
Wo ein Faktotum unentbehrlich bleibt,
Wo selbst der Dichter heimlich voll Verdruß
Im Fall der Not die Lichter putzen muß." —

Indem er derart den wackeren alten Mieding so innig beklagt, der am 27. Januar 1782 dahinging, veranschaulicht uns Goethe — sich selbst als Theatermenschen in des Wortes verwegenster Bedeutung. Wie er diesen in sich mit dem Weltmann und Minister in Einklang setzte, verrät die Strophe:

„Du, Staatsmann, tritt herbei, hier liegt der Mann,
Der so wie du ein schwer Geschäft begann;
Mit Lust zum Werke mehr als zum Gewinn
Schob er ein leicht Gerüst mit leichtem Sinn,
Den Wunderbau, der äußerlich entzückt,
Indes der Zauber sich im Winkel drückt."

Wer war dieser „Zauberer", wenn nicht Goethe selbst? Was war Mieding anderes als sein Hansfüralles, der für ihn kletterte, die Seile zog und die Lichter putzen sollte?

In dem einzigartigen Gedicht auf Miedings Tod hat Goethe bekanntlich auch der schönen Corona Schröder, der Schauspielerin, die selbst seiner Iphigenie gewachsen war, ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

„Ihr Freunde, Platz! Weicht einen kleinen Schritt!
Seht, wer da kommt und festlich näher tritt!
Sie ist es selbst; die Gute fehlt uns nie;
Wir sind erhört, die Musen senden sie.
Ihr kennt sie wohl; sie ist's, die stets gefällt;
Als eine Blume zeigt sie sich der Welt:
Zum Muster wuchs das schöne Bild empor,
Vollendet nun, sie ist's und stellt es vor.
Es gönnten ihr die Musen jede Gunst,
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.
So häuft sie willig jeden Reiz auf sich,
Und selbst dein Name ziert, Korona, dich."

Neben einer so vollendet schönen und hochkultivierten Künstlerin kamen indes die „Hergelaufenen" zu stehen, die wandernden Schauspieler und Schauspielerinnen, wie wir sie im Wilhelm Meister so in der Intimität kennen lernen.

„Ihr Schwestern, die ihr, bald auf Thespis Karr'n,
Geschleppt von Eseln und umschrien von Narr'n,
Vor Hunger kaum, vor Schande nie bewahrt,
Von Dorf zu Dorf, euch feilzubieten, fahrt,
Bald wieder, durch der Menschen Gunst beglückt,
In Herrlichkeit der Welt die Welt entzückt;
Die Mädchen eurer Art sind selten karg,
Kommt, gebt die schönsten Kränze diesem Sarg.
Vereinet, hier teilnehmend, euer Leid,
Zahlt, was ihr ihm (Mieding) was ihr uns (Goethen selbst) schuldig seid!
Als euren Tempel grause Glut verzehrt,
War't ihr von uns drum weniger geehrt?
Wieviel Altäre stiegen vor euch auf!
Wie manches Rauchwerk brachte man euch drauf!
An wieviel Plätzen lag vor euch gebückt
Ein schwer befriedigt Publikum entzückt!
In engen Hütten und im reichen Saal,
Auf Höhen Ettersburgs, in Tiefurths Tal,

Im leichten Zelt, auf Teppichen der Pracht
Und unter dem Gewölb' der hohen Nacht
Erscheint ihr, die ihr vielgestaltet seid,
Im Reitrock bald und bald im Galakleid."

Ist nicht dies Gedicht auf Miedings Tod Wilhelm Meisters theatralische Sendung in der Quintessenz? Es fällt denn auch genau in die Tage, da Goethe den Roman wieder ernstlich aufnahm und, so weit als seine theatralische Sendung reichte, zu Ende spann. Wie mußte ihn in solcher Lage, auf diesem seinem Bühnenpfade, sein „Will of all Wills" ständig umschweben! Sein höchster Ehrgeiz als Bühnenleiter ging dahin, dessen Meisterwerke auf die deutsche Bühne zu bringen. Er selbst hatte, wie er ausdrücklich vermerkt, noch kein Shakespearesches Stück aufführen sehen. Dem entsprach das — Wagnis. Die Kühnheit war um so größer, als der französische Geschmack am weimarischen Hofe, insbesondere bei Karl August selbst, immer noch vorherrschte und der Dichter der „Iphigenie" sogar noch das Seinige dazu tun sollte, ihn neu zu beleben und zu festigen. Dies alles ist, will man den richtigen Standpunkt gewinnen, um Goethes Betrachtung und Zergliederung des Shakespeareschen Hamlet im Wilhelm Meister aus dem richtigen Gesichtswinkel heraus zu erfassen, ständig im Sinne zu behalten.

c) Goethes Analyse des Hamlet.

α) Das Problem.

„Die Zeit ist aus dem Gelenke; weh mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!" Dies Schlußwort am Ausgang des ersten Aufzugs, und

damit der Exposition des ganzen Stückes, in Shakespeares Hamlet, enthält, darin hat Goethe unzweifelhaft recht, den Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen.

„Mir ist deutlich," fährt Goethe fort, „daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat, auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne finde ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinem Schoße hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden!"

Wie oft sind diese Sätze von unseren Shakespeare-Auslegern beifällig übernommen worden! Ich vermag ihnen für mein Teil nur sehr bedingterweise, mit weitgehender Einschränkung, beizustimmen. Gewiß ist dem genialen jungen Dänenprinzen damit, daß er bestimmt ist, die aus dem Gelenk gekommene Zeit, will heißen sittliche Ordnung im Staate Dänemark, wieder einzurichten, eine „große Tat", oder vielmehr große „Aufgabe" auferlegt worden. Wäre jedoch diese Aufgabe etwa dadurch *gelöst*, daß er den Vater rächt, indem er dessen Mörder, König Claudius, einfach niedersticht? Würde er nicht dadurch eine Untat auf die andere häufen? Kann der-

jenige, der den König und Oheim, den Gatten seiner Mutter, der Königin, eigenhändig umbringt, als ein Unbefleckter den Thron besteigen und der rechte König sein, der die sittliche Ordnung wieder herstellt? Kann er den Vater derart am Claudius rächen, ohne die eigene Mutter bloßzustellen und wenn auch nur mit „moralischen Dolchen" mit umzubringen und damit, wie der unselige Orestes, der deswegen von den Göttern mit Wahnsinn geschlagen wird, die Natur selbst in ihrem Innersten tödlich zu verletzen? Ist er, wie Goethe ihn faßt, ein „schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen" — und wer wollte Goethen hierin widersprechen? — ein seelisch zu feines Wesen, vermag er so ohne weiteres Blutrache zu üben? Wäre Goethe selbst dessen fähig gewesen? Hat etwa Laërtes, der gedankenlose Sohn des gedankenlosen Polonius, weil er, um den Vater zu rächen, sogar den König selbst sofort niederzustoßen bereit ist, mehr das Zeug zu einem Helden, zu einer „großen Tat", als Hamlet? Ist Macbeth „größer", mehr Mannes, mehr auf der Höhe eines „Helden", als er von seiner Lady, dem Teufelsweib, verführt, König Duncan ermordet oder da er der Lady, die seine Liebe zu ihr in Frage stellt, wenn er vor der Untat zurückschaudert, entgegnet: „Bitte, schweig. Ich wage alles, was dem Manne ziemt; wer mehr wagt, ist kein Mann!" Ist wirklich der geniale, tiefsinnige, auf die strengste Selbstprüfung gestellte Hamlet zum Henker bestimmt? Wohl muß er, soll er sich selbst achten und von seinen Mitmenschen voll geachtet werden, den ermordeten Vater rächen, muß dieses aber darum eigenhändig, auf physische Weise geschehen? Wenn

dies auch seine Zeitgenossen, oder Menschen wie Laërtes von ihm verlangen, muß er, *kann* er ihnen darin willfahren, ohne mit seinem innersten Selbst in Widerspruch zu geraten, mit der Gottheit, wie er sie faßt, zu zerfallen? Tut er nicht genug, indem er die Untat feststellt und den Mörder entlarvt? Kann, *muß* er nicht, wie er nun einmal denkt und empfindet, den *Vollzug* des Urteils der göttlichen Gerechtigkeit, der „Vorsehung" anheimgeben? Ist es nicht eben dieser tragische Widerspruch in seiner Brust, der ihn so lange ratlos hin und her zerrt und zu keinem Entschlusse kommen läßt? Ist sein Ziel wirklich die Rache und nicht vielmehr innere Seelenläuterung, Selbstbeherrschung und Entsagung? Ist ihm nicht Bereitsein, der Einklang mit dem All, der „göttlichen Vorsehung" *alles*? Wird er nicht aus *diesem* Grunde auf die Rache verzichten, Claudius dem Gottesgericht überlassen? Goethe nimmt offenbar an, daß ihm die Blutrache unbedingt aufliegt, diese sein „Zweck" ist, den er zwar „aus dem Sinne verliert", allein nur, weil er der ihm auferlegten Tat nicht gewachsen ist, weder seelisch, noch körperlich.

Übersieht man, wie Hamlet durch ethisch-philosophische, seelische Momente davon abgehalten wird, zuzustoßen, so liegt es allerdings nahe, ihm die erforderliche „Physis", Körperkraft und Nervenstärke, Leiblichkeit abzusprechen. Wie gelangt man dabei in die Irre! Reißt er sich nicht, allerdings im höchsten Paroxismus, da er dem Gespenste nachstürzt, von den Kameraden, die ihn zurückhalten wollen, los, mit der Kraft des „nemäischen Löwen"? Spießt er den Polonius nicht wie eine Ratte, um dessen

Leichnam, wie einen Mehlsack, auf die Schulter zu nehmen und davonzutragen? Ringt er nicht den Laërtes nieder, da er ihm in die Gruft der Ophelia nachspringt? Wie frohgemut und mit welcher Meisterschaft führt er die Klinge! Auch wenn es nur ein Waffenspiel gilt, um seine Geschicklichkeit zu zeigen.

Daß es nur sein seelischer Zartsinn, sein Ethos ist, was ihn abhält, mit Claudius kurzen Prozeß zu machen, kann nicht drastischer veranschaulicht werden, als da er ihn ahnungslos, in der Haltung eines Betenden vor ihm kniend, antrifft und den Degen in der Scheide behält, weil er in der Annahme, daß er wirklich betet, ihn nicht in den — Himmel befördern will. Wenn er schließlich doch den Claudius über den Haufen sticht, so weil er ihn auf frischer Tat ertappt und auch dann nur im Affekte, ohne weitere Besinnung, in der Selbstverteidigung, nicht um den Vater zu rächen. Insofern Claudius auch in dieser Hinsicht sein Teil bekommt, geschieht es streng genommen ohne Hamlets Zutun. Wie auch die mitschuldige Königin-Mutter ihr Schicksal erleidet, ohne daß er sein Schwert mit ihrem Blute benetzt hätte. Stirbt sie doch, indem sie den Giftbecher leert, den Claudius für Hamlet selbst bereitet hat.

Wenn Hamlet dahingeht, indem ein Triumphmarsch ertönt, um als ein Krieger und ein Held zu Grabe getragen zu werden und Fortinbras ihm das Zeugnis ausstellt, daß, wenn er zur Krone gekommen wäre, er sich königlich bewährt hätte, wo bleibt da die Möglichkeit, ihn zu einen „Schwächling" zu stempeln? Die Aufgabe, die ihm oblag: die in-

folge der Untat des Claudius aus den Fugen gekommene sittliche Ordnung im Dänemark'schen wieder einzurenken, hat er, indem er sich selbst opferte, glücklich vollbracht. Der „lächelnde Schurke" Claudius mit seinem ganzen Hofstaate ist dahin. An dessen Stelle ist, dank der Stimme des sterbenden Hamlet, der fleckenlose Recke Fortinbras als König eingerückt, der „nicht ohne großen Gegenstand sich regt, doch einen Strohhalm selber groß verficht, wenn Ehre auf dem Spiel." Damit ist für Dänemark ein neuer sonnenheller Tag angebrochen.

Von diesem allen ist in der Analyse, wie sie Goethe im Wilhelm Meister gibt, nicht die Rede. Die Aufgabe, die „große Tat", die Hamlet aufliegt, ist die Rächung des Vaters an seinem Mörder. Da Hamlet sich hierzu nicht aufzuraffen vermag, die Rache dem „Schicksal" anheimgibt und dabei selbst zugrunde geht, ist er das köstliche Gefäß, das nur liebliche Blumen in seinem Schoße hätte aufnehmen sollen, in das ein Eichbaum gepflanzt worden, der es, indem seine Wurzeln sich dehnen, zersprengt.

> „Alle Umstände kommen zusammen," führt Wilhelm aus, „und treiben die Rache; vergebens! Weder Irdischen noch Unterirdischen kann gelingen, was dem Schicksal allein vorbehalten ist. Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten. Ein Geschlecht wird weggemäht, und das andere sproßt auf." — „Ohne die vier Leichen," fügt er später hinzu, „kann ich das Stück nicht schließen; es darf niemand übrig bleiben."

Schon recht. Nur fällt für Hamlet das „Schicksal" mit der „göttlichen Vorsehung" zusammen. Goethe übersieht, daß der Schwerpunkt nicht in den äußeren Ereignissen liegt, sondern in den inne-

ren, daß der eigentliche Inhalt des Dramas Hamlet selbst ist, der Vorgang in seiner Brust. Dies ethische Moment ist für Shakespeare ausschlaggebend. Ohne die innere Läuterung in Hamlets Seele, käme er nicht zur „Reife", wäre das Ganze in der Tat nur ein wirres Chaos, ohne ethische und damit tragische, seelenreinigende Wirkung. Wir würden nur niedergeschmettert werden, nicht zugleich geläutert und erhoben.

β) Hamlets Persönlichkeit.

Um Hamlet richtig, aus der Wurzel heraus, zu fassen, ganz zu verstehen, sucht Goethe sich ihn in dem Zustande zu veranschaulichen, bevor er zum Leichenbegängnis seines Vaters heimkehrte, ja, als glücklich heranwachsenden Knaben, jungen Prinzen am väterlichen Hofe.

„Zart und edel sprossend, wuchs die königliche Blume unter den unmittelbaren Einflüssen der Majestät hervor; der Begriff des Rechts und der fürstlichen Würde, das Gefühl des Guten und Anständigen mit dem Bewußtsein der Höhe seiner Geburt entwickelten sich zugleich in ihm. Er war ein Fürst, ein geborener Fürst, und wünschte zu regieren, nur damit der Gute ungehindert gut sein möchte. Angenehm von Gestalt, gesittet von Natur, gefällig von Herzen aus, sollte er das Muster der Tugend sein und die Freude der Welt werden.

„Ohne irgendeine hervorstechende Leidenschaft war seine Liebe zu Ophelien ein stilles Vorgefühl süßer Bedürfnisse; sein Eifer zu ritterlichen Übungen war nicht ganz original, vielmehr mußte diese Lust durch das Lob, das man dem dritten beilegte, geschärft und erhöht werden; rein fühlend, kannte er die Redlichen und wußte die Ruhe zu schätzen, die ein aufrichtiges

Gemüt an dem offnen Busen eines Freundes genießt. Bis auf einen gewissen Grad hatte er in Künsten und Wissenschaften das Gute und Schöne erkennen und würdigen gelernt; das Abgeschmackte war ihm zuwider, und wenn in seiner zarten Seele der Haß aufkeimen konnte, so war es nur ebensoviel, als nötig ist, um bewegliche und falsche Höflinge zu verachten und spöttisch mit ihnen zu spielen. Er war gelassen in seinem Wesen, in seinem Betragen einfach, weder im Müßiggange behaglich, noch allzu begierig nach Beschäftigung. Ein akademisches Hinschlendern schien er auch bei Hofe fortzusetzen. Er besaß mehr Fröhlichkeit der Laune, als des Herzens, war ein guter Gesellschafter, nachgiebig, bescheiden, besorgt, und konnte eine Beleidigung vergeben und vergessen; aber niemals konnte er sich mit dem vereinigen, der die Grenzen des Rechten, des Guten, des Anständigen überschritt."

Goethe meinte diese seine Charakteristik durchaus mit Stellen aus Shakespeares Tragödie belegen zu können. Sein Wilhelm zieht diese Stellen leider nicht an; man kann sich indes denken, welche ihm vorschwebten. Daß Hamlet mit kindlicher Liebe bewundernd zu seinem Vater, dem Heldenkönige aufschaute und auch seine Mutter, die Königin, auf das innigste liebte und verehrte, und diese seine kindliche Liebe von den Eltern ihm erwidert wurde, steht fest. Seine Gutherzigkeit und Umgänglichkeit bezeugt sein Verhältnis zu seinen Studiengenossen, nicht nur zu seinem Freunde Horatio, selbst Rosenkranz und Güldenstern, die ihm so niederträchtig mitspielen sollten, behandelt er als „Kameraden", mit der ihm eigenen Treuherzigkeit. Daß er kein Raufbold ist und es daher mit dem Waffenspiel nicht allzu ernst nimmt, steht ebenfalls fest. Daß er, obgleich er am liebsten auf die geliebte Hoch-

schule nach Wittenberg zurückgekehrt wäre, am Hofe verbleiben und auf Rache für den ermordeten Vater sinnen muß, der zur Untätigkeit verurteilte Denker und Grübler sich notgedrungen in „akademischem" Müßiggange ergeht, ist ebenfalls zweifellos.

Wo aber ist auch nur die leiseste Andeutung dafür, daß er sich „der fürstlichen Würde" bewußt, zu „*regieren*" wünscht? Nichts kennzeichnet ihn mehr, als daß er, der Königssohn, an den Thron gar nicht zu denken scheint. Ob Claudius als Bruder des Verstorbenen oder als Gatte von dessen Gemahlin den Thron inne hat, erfahren wir gar nicht. Ihm die Krone strittig zu machen, fällt Hamlet nicht bei, er haßt und verfolgt in ihm nur den Mörder seines Vaters. Nichts liegt ihm offenbar ferner, als den Thron für *sich* zu begehren.

Gewiß, seinem edlen Gemüt und seiner weitherzigen Lebensauffassung liegt „Haß" fern. Selbst Claudius, dem „lächelnden Schurken" gegenüber empfindet er nicht sowohl Haß, als sittliche Entrüstung. Reicht deswegen seine Leidenschaft und Bitternis nur soweit, als nötig, „um bewegliche und und falsche Höflinge zu verachten und spöttisch mit ihnen zu spielen"? Behält er den Dolch in der Scheide, so wahrlich nicht, um zu — *schonen*. Was wäre ein jäher, tödlicher Dolchstoß in die Brust des Claudius gegen die „Mausefalle", die er ihm mittelst des Schauspiels legt, um ihn vor versammeltem Hofstaate zu entlarven? Sind nicht auch die „Dolche", die er nur „redet", als er die Mutter zur Rede stellt, ethisch wirksamer, für sie vernichtender, als es irgendein wirklicher Dolchstoß sein könnte? Heißt es „bewegliche und falsche Höflinge" nur „ver-

achten und spöttisch mit ihnen spielen", wenn er den alten Polonius wie eine Ratte spießt, um, da er seinen Irrtum erkennt, den „vorwitzigen Narren" in der Tat wie eine tote Ratte abzutun? Oder wenn er, die ihm gelegte Mine tiefer grabend, Rosenkranz und Güldenstern kurzerhand in die Luft sprengt, an seiner Statt dem Henker überliefert? Wird er nicht überdies schließlich auch Claudius gegenüber von seinem Degen Gebrauch machen?

Kann man sich ein heißblütigeres, entzündlicheres, cholerischeres Temperament denken, als das des genialen, ungestümen Dänenprinzen? Und Goethe rühmt an ihm vor allem seine Artigkeit und Gelassenheit!

Am mißlichsten bleibt, wie er Hamlets ethisches Pathos abschwächt. Seine „Gelassenheit" findet zwar ihre Schranke, wenn es sich mit einem Mitmenschen zu vereinigen gilt, „der die Grenzen des Rechten, des Guten, des Anständigen überschritt." Als wäre Hamlet nicht so unbedingt auf Wahrhaftigkeit gestellt, daß er nicht atmen kann ohne alles, was nur an Lüge streift, bis in seine letzten Schlupfwinkel hinein, zu verfolgen und auszurotten. Als wäre die Bekämpfung von Schein und Trug ihm nicht das Leben selbst! Ist sein Maßstab dabei nicht ein so radikaler, daß, was gemeinhin das „Rechte, Gute, Anständige" heißt, ihm Lug und Trug erscheint?

Die Strenge dieser seiner Ethik wurzelt in der Leidenschaft und Tiefe seines Erkenntnistriebes. Goethe ist daher nur folgerecht, wenn er auch diesen entsprechend abschwächt, ihn wie eine prinzliche dilettantische Anwandlung abtun möchte. Der so aus-

gesprochene „faustische" Zug in Hamlet aber stimmt so wenig zu dem Bilde, das uns Wilhelm Meister vom beklagenswerten Dänenprinzen geben möchte, daß ihn bei seiner Analyse oder vielmehr Ummodelung nichts so stört, wie daß Hamlet in Wittenberg studiert und von der Hochschule nicht loskommen kann. Als Wilhelm Hamlet und Horatio statt dessen an den Hof nach Norwegen verpflanzt, ruft Serlo: „Gott sei Dank! So werden wir auch Wittenberg und die hohe Schule los, die mir immer ein leidiger Anstoß war." Was heißt das anders, als den Denker und Ethiker Hamlet von seinem Nährboden lostrennen, entwurzeln? Ist es nicht eben sein „faustischer" Erkenntnistrieb und Tiefsinn, der die Kluft zwischen ihm und König Claudius mit seinem ganzen Hofstaate aufgerissen hat?

Wie die Ethik und die Philosophie dieses von Wilhelm Meister zurechtgestutzten, gezähmten und polierten Hamlet, so muß auch dessen Ästhetik entsprechend leicht geschürzt sein. Wie die Wissenschaften, so hat er auch die Künste nur „bis auf einen gewissen Grad" gelernt. Etwa auch jene Schauspielkunst, die er mit so souveräner Meisterschaft den Schauspielern vordemonstriert? Oder die Dicht- und Sprachkunst, die er so vollendet handhabt, die ihm zur zweiten Natur geworden ist?

Immer wieder drängt sich die Frage auf: wie der Dichter des Werther und des Faust, der sich durch das „Faustische" im Hamlet so hatte anregen lassen, in seinem Wilhelm Meister so darauf aus sein konnte, Hamlet seiner „faustischen" Natur zu entkleiden und damit ihm die Eigenart und Macht seiner Geistesnatur zu nehmen? Des Rätsels Lö-

sung dürfte darin zu suchen sein: daß Wilhelm den Shakespeareschen Hamlet „theatralisch", für die Bühne zurechtmachen will. Das Theatralische aber war für Goethe nun einmal das Leichtgeschürzte, das den Tiefsinn ausschied. Shakespeare selbst hätte, wie Goethe nicht müde werden wird, zu wiederholen, sich nur notgedrungen der Bretterwelt angepaßt, seine Bühnenwerke projektierten direkt auf die Weltbühne. Wollte man sie der Bretterbühne anpassen, mußte man sie entsprechend erleichtern. Nicht daß Goethe diesen Weg mit klarem Bewußtsein eingeschlagen hätte, seine eigene Dichternatur führte ihn unwillkürlich in diese Richtung, wie dies seine eigenen „Dramen" so greifbar bekunden.

Hierzu kommt und dies Moment wiegt wohl noch schwerer — die Art und Weise, wie Goethe sich die Persönlichkeit Hamlets zurechtlegt, indem er sie seinem eigenen Selbst mehr oder minder anpaßt. Als wurzelechter Dichter hat Goethe mit dem genialen Dänenprinzen die nach innen gekehrte, auf sich selbst zurückgeworfene Natur gemein, die gegen die Berührung mit der Außenwelt von ungemeiner Empfindlichkeit ist. Wie eine Mimose zieht sie sich bei der geringsten Berührung von außen in sich zusammen. Goethen mangelte, wie er selbst (in seinem Ilmenauer Gedicht an Karl August) bekennt, nichts so sehr wie die Kunst, sich künstlich zu betragen. Dies galt nicht nur von dem Umgange bei Hofe, sondern von dem Umgange mit den Menschen überhaupt. Trotz seines großen offenen, alles schauenden Auges ging er wie ein Nachtwandler dahin.

„Erlauben Sie mir, es zu sagen," wendet sich Aurelia (die im „Hamlet" die Ophelia spielen soll) an Wilhelm, „wenn man Sie Ihren Shakespeare erklären hört, glaubt man, Sie kämen eben aus dem Rate der Götter und hätten zugehört, wie man sich daselbst beredet, Menschen zu bilden; wenn Sie dagegen mit Leuten umgehen, sehe ich in Ihnen gleichsam das erste, großgeborene Kind der Schöpfung, das mit sonderlicher Verwunderung und erbaulicher Gutmütigkeit Löwen und Affen, Schafe und Elefanten anstaunt und sie treuherzig als seinesgleichen anspricht, weil sie eben auch da sind und sich bewegen." — „Ich habe von Jugend auf die Augen meines Geistes," antwortet Wilhelm, „mehr nach innen als nach außen gerichtet, und da ist es sehr natürlich, daß ich den Menschen bis zu einem gewissen Grade habe kennen gelernt, ohne den Menschen zu verstehen und zu begreifen."

Aurelia wird, indem sie dies Bekenntnis entgegennimmt, zu Frau v. Stein, Goethens damaliger Egeria. Als einen ähnlichen Träumer denkt sich Goethe Shakespeares Hamlet, mit der „erbaulichen Gutmütigkeit", die er ihm unterlegt. Wie er den so ausgesprochenen Choleriker vor allem durch „Gelassenheit" kennzeichnet und ihn (am Hofe des Claudius!) ein beschauliches Dasein in akademischem Müßiggange führen läßt; während er wie eine geladene Gewitterwolke einherschreitet, aus der die tödlichen Blitze leuchtend hervorbrechen und zündend niederfahren.

Mit der Psyche mußte die Physis übereinstimmen. Und so ist Goethes Hamlet ein blonder Nordländer mit blauen Augen, der seiner gelassenen, unbeholfenen Natur, seiner Behäbigkeit gemäß auch noch kugelrund zu denken wäre. Wäre doch seine Fettleibigkeit ausdrücklich beurkundet, indem die

Königin-Mutter während seines Zweikampfes mit Laërtes ihm ein Taschentuch hinhält, um den Schweiß von seiner Stirne zu wischen, dieweil er „fett und kurz von Atem" sei, „he's fat, and scant of breath". Wer wollte da noch über die körperliche Beschaffenheit des armen Hamlet im Zweifel sein?

„Kann man sich ihn da," bemerkt dazu Wilhelm Meister, „anders als blond und wohlbehäglich vorstellen? Denn braune Leute sind in ihrer Jugend selten in diesem Falle. Paßt nicht auch seine schwankende Melancholie, seine weiche Trauer, seine tätige Unentschlossenheit besser zu einer solchen Gestalt, als wenn Sie sich einen schlanken, braunlockigen Jüngling denken, von dem man mehr Entschlossenheit und Behendigkeit erwartet?"

Worauf allerdings Aurelia entsetzt ausruft:

„Weg mit Ihrem fetten Hamlet! Stellen Sie uns ja nicht Ihren wohlbeleibten Prinzen vor! Geben Sie uns lieber ein Qui quo pro, das uns reizt, das uns rührt. Die Intension des Autors liegt uns nicht so nahe als unser Vergnügen, und wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist."

Wilhelm scheint es trotzdem, aus den angeführten psychologisch-physiologischen Gründen, bei dem fetten Hamlet bewenden lassen zu wollen.

Goethe ist nicht der einzige (ob er aber nicht der erste gewesen sein sollte?), welcher Hamlets Fettleibigkeit als ausdrücklich bezeugt angenommen hat. Diejenigen, die sich den nichts weniger als unbehenden, jugendlichen, vom Fieber des heißblütigen Denkers verzehrten Prinzen nicht fettleibig vorzustellen vermochten, haben sich über die mißliche „Urkunde" hinwegzuhelfen versucht, indem sie annahmen, Shake-

speare habe den Wanst des großen Burbadge, der die Rolle auf der Bühne kreierte, damit decken wollen. Anderseits ist Löning (in seinem Kommentar) so weit gegangen: Shakespeares Dänenprinzen zu einem von Verfettung des Herzens befallenen Melancholiker zu stempeln, der eigentlich in ein entsprechendes Sanatorium gehört.

Diese Ungeheuerlichkeiten aber hat offenbar nur der Druckerteufel verschuldet. Schon vor Jahren hat ein Unbefangener in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" den Nagel auf den Kopf getroffen, indem er annahm, daß „fat" einfach die Abkürzung von „fatigate" sei, wie sie der Setzer aus der Handschrift übernommen hätte. Diese ohnehin nicht abzuweisende Vermutung wird noch bestärkt, fast zu mathematischer Gewißheit, dadurch daß in der ersten Folio hinter „fat" ein sinnloses Komma (fat,) steht, das offenbar an Stelle des Abkürzungspunktes gekommen ist.*) Demnach heißt es einfach: „Er ist müd' und außer Atem". Was in der gegebenen Lage, beim dritten Waffengange, wahrlich auch dem Hagersten hätte begegnen können. Der Zwischenruf der Königin-Mutter bezweckt vor allem, ihre mütterliche Teilnahme zum Ausdruck zu bringen und uns so daran zu erinnern, wie das Liebesband zwischen ihr und Hamlet nicht zerstört ist. Wir sollen in diesem Augenblicke die denkbar höchste Teilnahme für ihn empfinden. Und da hätte die Königin-Mutter nichts Besseres zu

*) Die Herausgeber der Cambridge-Edition haben das sinnlose Komma einfach fortgelassen. Brandl, der sich in das „fat" nicht hat finden können, will in seiner Ausgabe von Shakespeares dramatischen Werken an dessen Stelle „hot" setzen und sonach „heiß und außer Atem".

sagen, als auf seine „Fettleibigkeit“ hinzuweisen! Wohl um die Lachmuskeln der Zuhörerschaft zu kitzeln?

Sollte nicht der tragikomische Druckfehler, die „urkundliche“ Bezeugung von Hamlets Fettleibigkeit, Goethes Charakteristik wesentlich mit bedingt haben? Wiewohl es im Grunde sehr gleichgültig ist, ob man sich Hamlet blond und blauäugig, oder dunkelhaarig und schwarzäugig, hager oder kugelrund vorstellt. Hätte Shakespeare auf seine äußere Erscheinung Wert gelegt, weil es die Psyche forderte, hätte er es wahrlich nicht bei dem mütterlichen Ausruf am Schlusse bewenden lassen. Hamlet wird übrigens dort, wo er den Leichnam des Polonius von den Würmern verspeisen läßt, die Fettleibigkeit selbst verhöhnen:

> „Wir mästen (fat) alle andere Kreaturen, uns zu mästen (to fat us); und uns selbst mästen wir (fat ourselves) für Maden: Euer fetter (fat) König und magerer (lean) Bettler sind nur verschiedene Gerichte, aber für eine Tafel. Das ist das Ende vom Liede.“

Zumal das „Euer fetter König“ legt jedenfalls den Schluß nahe, daß Hamlet selbst nicht zu den Fetten zählte oder jedenfalls nicht dazu gezählt sein wollte. Danach hätten wir eventuell sogar eine Belegstelle für seine Hagerkeit.

Doch wie gesagt: legt Shakespeare Wert auf die körperliche Beschaffenheit einer seiner Gestalten, so markiert er dies in der unzweideutigsten Weise. Man denke an Richard III. mit der Hasenscharte im Gesicht, der hohen Schulter und dem schleifenden Bein. Oder an das Talgfaß Falstaff.

Was Wunder, wenn Goethe bei der so unausgleichbaren Differenz zwischen dem Shakespeareschen Hamlet und der Vorstellung, die Wilhelm Meister von diesem geben will, in die Brüche geraten ist! Wilhelm gesteht, daß wenn er sich selbst in den Dänenprinzen versetzt, um ihn auf der Bühne zu spielen, er beim Memorieren der Rolle aus dem Widerspruchsvollen nicht herauskomme. Es ist offenbar das Inkongruente zwischen Goethes Wesenart und der Hamlets und damit der von Shakespeare selbst, was Goethen bei der Analyse von Hamlets Persönlichkeit so in die Irre geführt hat.

γ) Ophelia.

Goethes Umdichtung, um nicht zu sagen Vergewaltigung von Shakespeares Hamlet tritt in seiner Beurteilung von Hamlets Verhältnis zu seiner Ophelia, der Tragweite dieses Verhältnisses in bezug auf seine ganze Wesenart entsprechend, besonders drastisch zutage. „Ohne irgendeine hervorstechende Leidenschaft war seine Liebe zu Ophelien ein stilles Vorgefühl süßer Bedürfnisse.“ Etwa wie Goethes Egmont, dessen Klärchen, das „Mädchen“, welches er zum Schlusse dem Sohne des Alba vermacht? Hamlets Liebe zu Ophelien keine „hervorstechende Leidenschaft“? Ophelia nur das „Vorgefühl eines süßen Bedürfnisses“! Hamlet adressiert seine Liebeserklärung zwar: „An ihren trefflichen zarten Busen diese Zeilen“, allein lautet die Adresse nicht zugleich: „An die himmlische und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia“ — „Liebreizende“? — Dies ist allerdings, dem Vater

Polonius, der an den Ernst von Hamlets Liebe nicht zu glauben vermag, bereits der Sinnlichkeit schon zu viel. — „Das ist eine schlechte Redensart, eine gemeine Redensart; liebreizende ist eine gemeine Redensart. Aber hört nur weiter" — Und Polonius liest dem Könige und der Königin, denen er den Kronprinzen als „Wahnsinnigen" denunziert, die weitere Überschrift: „an ihren trefflichen, zarten Busen". — Diese sinnlich-zärtlichen Wendungen sind demnach auf — Polonius gemünzt! Dieser hat indes, wie er meint, noch viel Verfänglicheres, aus dem Briefkästchen der Ophelia, im Vorrat! „Geduld nur, gnädige Frau," faselt der kindisch gewordene Alte in seiner Seelenangst, sich gegen König und Königin versündigt zu haben, durch zu späte Aufdeckung der Verirrung des Kronprinzen, und verliest weiter:

„Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meine Liebe nicht!"

Ist je eine vollgültigere Liebeserklärung in schwerwiegendere Worte gekleidet worden? Sie wirkt um so überzeugender, als Hamlet, das dichterische Pathos hintansetzend, hinzufügt:

„O liebe Ophelia, es gelingt mir schlecht mit dem Silbenmaße; ich besitze die Kunst nicht, meinen Seufzer zu messen, aber daß ich Dich bestens liebe, o Allerbeste, das glaube mir. Leb wohl

Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm gehört
Hamlet."

Der Glut, der Innigkeit und Wahrhaftigkeit dieser Leidenschaft, entspricht die Wirkung, welche die Aussage der Ophelia auf Hamlet ausübt. Wie schildert doch Ophelia selbst den Auftritt!

„Als ich in meinem Zimmer näht', auf einmal
Prinz Hamlet — mit ganz aufgerissʼnem Wams,
Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
Und losgebunden auf den Knöcheln hängend;
Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knien;
Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
Uns Greuel kundzutun — so tritt er vor mich.

Polonius: Verrückt aus Liebe?
Ophelia: Herr, ich weiß es nicht,
Allein ich fürcht' es wahrlich.
Polonius: Und was sagt' er?
Ophelia: Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt er sich zurück, so lang sein Arm;
Und mit der andern Hand so überm Auge,
Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
Holt' er solch einen bangen tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern,
Und endigen sein Dasein. Dies getan,
Läßt er mich gehn; und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Tür hinaus ohn' ihre Hilfe,
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich."

Demnach war Hamlet durch die Absage der Ophelia so bis ins innigste Mark hinein erschüttert, daß er tatsächlich dem Wahnsinn nur zu nahe kam. Und seine Liebe wäre ohne hervorstechende Leidenschaft?

Auch die vieldeutige Art, wie er seinerseits, vor unsern Augen, Ophelien auffaßt, deutet auf alles eher, als auf frivole Sinnlichkeit. Er lehnt die Zurücknahme der Liebespfänder ab und gesteht: „Ich liebte Euch einst.“ Um im nächsten Augenblick zu sagen: „Ich liebte Euch nicht.“ Worauf Ophelia: „Um so mehr wurde ich betrogen.“ Durch ihre Abwendung hat sie ihn tödlich getroffen. Seine Bitternis ist ohne Grenze. Hat er doch (der Monolog „Sein oder nicht sein“ geht der Begegnung mit Ophelia unmittelbar vorauf) soeben erst erwogen, ob er nicht besser tue, seinem Leben und damit seinen unsäglichen Leiden selbst ein Ziel zu setzen. Sogar in diesem verzweifelten Seelenzustande bringt er kein Wort über die Lippe, was seine Ophelia verletzen oder gar entwürdigen könnte. Ihre Schönheit und ihre Tugendhaftigkeit sind ihm unantastbar. Da er, ganz der „Blutrache“ für den Vater anheimgegeben, sich opfern muß, um Dänemark zu retten, ihm das Leben keine Nadel wert ist, macht er auf Ophelia keine Ansprüche mehr.

„Geh in ein Kloster.“ (Gegen ihre Unschuld und Reinheit gehalten, dünken ihn alle Männer — Schurken. Er selbst nimmt sich nicht aus.) „Warum wolltest du Sünder zur Welt bringen? Ich bin selbst leidlich tugendhaft; dennoch könnte ich mich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren. Ich bin sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig; mir stehen mehr Vergehungen zu Dienst, als ich Gedanken habe, sie zu haben, Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben, oder sie auszuführen. Wozu sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriechen? Wir sind ausgemachte Schurken, alle: trau keinem von uns! Geh in ein Kloster!“

Sie soll nur darüber wachen, daß der Vater Polonius daheim bleibe, damit er den Narren nirgends anders spiele, als in seinem eigenen Hause, er ihm nicht unter die Degenspitze komme.

„In ein Kloster! Geh!" ruft er ihr immer wieder, auch weil die Weiber letzten Endes nicht mehr taugten als die Männer. Die Erkenntnis hiervon habe ihn toll gemacht.

Daß Ophelia kein Mädchen gewöhnlichen Schlages ist, daß Hamlet unter anderen Umständen bei ihr ein volles Verständnis gefunden hätte, bezeugt sie zur Genüge, indem sie verzweifelt ruft:

„O welch ein edler Geist ist hier zerstört!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: Ganz, ganz hin!
Und ich, der Frauen elendeste und ärmste,
Die seiner Schwüre Honig sog, ich sehe
Die edle, hochgebietende Vernunft
Mißtönend wie verstimmte Glocken jetzt;
Dies holde Bild, die Züge blüh'nder Jugend,
Durch Schwärmerei zerrüttet: Weh mir, wehe!
Daß ich sah, was ich sah und sehe, was ich sehe."

Wenn Hamlet während des Schauspiels, im Augenblick, da Claudius in die Mausefalle geht, die er ihm gelegt hat, die Entlarvung des Mörders unmittelbar bevorsteht, demnach in der denkbar höchsten Seelenspannung, Ophelien mit Zynismen überschüttet, so gehen diese keineswegs an ihre persönliche Adresse, er macht nur wieder einmal seinem Herzen Luft, indem er Mann wie Weib, Weib wie Mann, mit seiner satyrischen Lauge übergießt, als

Bestien brandmarkt. Alle seine Gedanken und Blicke sind auf König Claudius und die Königin gerichtet.

Daß trotz alledem die urwüchsige Liebe zu Ophelien in seiner Brust nicht erstorben ist, tritt drastisch genug in die Erscheinung, in der Friedhofszene, da Laërtes in seinem brüderlichen Schmerze ins offene Grab der Ophelia hinabspringt und Hamlet ihm nachstürzt, um ihn niederzuringen, so Zeugnis dafür ablegend, wie ungleich schwerer seine Bräutigamsliebe wog, als die nur geschwisterliche des Laërtes.

„Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht." —

Goethe wollte in seiner Überarbeitung diese Grabesszene unter keinen Umständen missen. Und doch soll Hamlets Liebe zu Ophelien keine „hervorstechende Leidenschaft" sein!

Wie ernst es Hamlet mit dieser seiner Liebe war, wie kläglich der Vater Polonius, der angstgeborene Höfling, fehlschoß, wenn er sich nicht anders denken konnte, als daß Hamlet Ophelien nur als Buhlerin genießen wollte, bekundet selbst die Königin-Mutter, welche, wie sie versichert, Ophelien gern als Tochter, demnach als Hamlets Gattin begrüßt hätte. Daß dies in ihrem Munde keine leere Redensart ist, bezeugt ihre so ergreifende Schilderung von Opheliens Hingang:

„Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub —"

Wenn Ophelia in ihrem Wahnsinn zwischendurch auch lockere Volksweisen anstimmt, so ist dies,

wie jeder halbwegs erfahrene Psychiater bestätigen wird, nichts weniger als ein Beleg für ihre Unkeuschheit in gesundem Zustande; vielmehr nur ein Beweis mehr für ihr Gestörtsein. Pflegt Wahnsinn doch die Sinne auch der keuschesten Jungfrau zu entfesseln. Was sie nie auch nur zu denken gewagt, geschweige über die Lippen zu bringen vermocht hätte, kommt wie der Bodenschlamm eines aufgewühlten Flußbettes unaufhaltsam, jählings an die Oberfläche. Selbst im Wahnsinn aber kann sich Opheliens einzige Anmut nicht verleugnen. Blumen streuend, den selbst gewundenen Kranz im aufgelösten Haar, selig vor sich hersingend, läßt sie sich von den Fluten tragen, bis sie lautlos dahinsinkt, zurück ins ewige All, das des Lebens Wirrsal restlos auslöst.

Obgleich die Tochter eines Polonius und die Schwester eines Laërtes, war Ophelia der Liebe eines Hamlet nicht unwürdig. Daß er sie in ihrer reinen Weiblichkeit, ihrer vollendeten Anmut so voll zu werten verstanden hat, umgibt auch sein von Schwermut umfinstertes Haupt mit dem lichten, wenn auch gedämpften Glorienschein unvergänglicher Liebe. Sollte er sie im Leben nicht besitzen, so ist sie doch von ihm unzertrennlich, so unzertrennlich, wie Desdemona von Othello.

b) Die bühnentechnische Zustutzung des Shakespeareschen Dramas.

„Es ist nicht Spreu und Weizen durcheinander," ruft Wilhelm dem kaltblütigen Scharfrichter Serlo zu, „es ist ein Stamm, Äste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte. Ist nicht eins mit

dem andern und durch das andere?“ — Serlo widerspricht dem nicht; meint nur, „man bringe nicht den ganzen Stamm auf den Tisch; der Künstler müsse goldene Äpfel in silbernen Schalen seinen Gästen reichen.“ Wilhelm, lautet des praktischen Serlo Weisheit kurzer Schluß, solle resolut die Feder ergreifen und in dem Trauerspiele, was nicht gehen wolle noch könne, abstreichen, mehrere Personen in eine verwandeln und dergleichen mehr. Habe Wilhelm hierzu das Herz nicht, so solle er ihm die Arbeit überlassen, er wolle bald fertig sein. — „Wie können Sie bei soviel Geschmack so leichtsinnig sein?“ — schäumt Wilhelm nochmals auf. Serlo räumt ein, daß diese Manier etwas Abscheuliches sei, wie es vielleicht noch auf keinem Theater in der Welt geübt worden. —

„Aber wo ist auch eins so verwahrlost als das unsere? Zu dieser ekelhaften Verstümmelung zwingen uns die Autoren, und das Publikum erlaubt sie. Wieviel Stücke haben wir denn, die nicht über das Maß des Personals, der Dekoration und Theatermechanik, der Zeit, des Dialogs und der physischen Kräfte des Akteurs hinausschritten? Und doch sollen wir spielen und immer neu spielen. Sollen wir uns dabei nicht unseres Vorteils bedienen, da wir mit zerstückelten Werken ebensoviel ausrichten als mit ganzen? Setzt uns das Publikum doch selbst in den Vorteil. Wenig Deutsche, vielleicht nur wenige Menschen aller neueren Nationen, haben Gefühl für ein ästhetisches Ganzes; sie loben und tadeln nur stellenweise; sie entzücken sich nur stellenweise; und für wen ist das ein größeres Glück, als für den Schauspieler, da das Theater doch immer nur ein gestoppeltes und gestückeltes Wesen bleibt?“ — „Ist!“ entgegnet Wilhelm, „aber muß es denn auch so bleiben, muß denn alles bleiben, was ist?“ —

So gesellt sich bei der Beurteilung und Analyse, der Zustutzung des Shakespeareschen Hamlet im Wilhelm Meister zum Dichter der Schauspieldirektor, jener Goethe, welcher davon träumte, das Shakespearesche Wunderwerk von seiner eigenen Schauspielertruppe in Weimar aufführen zu lassen; wobei er, wie es scheint, im äußersten Notfalle, den Hamlet selbst spielen wollte. Diese praktische Erwägung muß offenbar bei der Art und Weise, wie Wilhelm schließlich dem Serlo willfahrtet, im Auge behalten werden.

Goethe-Wilhelm kommt zwar, nach einigen mit seinem „Will of all Wills" in der Einsamkeit verbrachten Tagen, frohen Blickes zurück und ruft in begeisterter Zuversicht:

> „Ich müßte mich sehr irren, wenn ich nicht gefunden hätte, wie dem Ganzen zu helfen ist; ja, ich bin überzeugt, daß Shakespeare es selbst so würde gemacht haben, wenn sein Genie nicht auf die Hauptsache so sehr gerichtet und nicht vielleicht durch die Novellen, nach denen er arbeitete, verführt worden wäre."

Und so geht Wilhelm getrost ans Werk. Und dies so resolut, daß Serlo freudig sein Amen dazu spricht.

> „Ich unterscheide," rechtfertigt Wilhelm sein Verfahren vor sich selber, „in der Komposition dieses Stückes zweierlei. Das erste sind die großen inneren Verhältnisse der Personen und der Begebenheiten, die mächtigen Wirkungen, die aus den Charakteren und Handlungen der Hauptfiguren entstehen, und diese sind einzeln vortrefflich, und die Folge, in der sie aufgestellt sind, unverbesserlich; sie können durch keine Art von Behandlung zerstört, ja kaum verunstaltet werden. Diese sind's, die jedermann zu sehen verlangt, die niemand anzutasten wagt, die sich tief in die Seele

eindrücken, und die man, wie ich höre, beinahe alle auf das deutsche Theater gebracht hat. Nur hat man, wie ich glaube, darin gefehlt, daß man das zweite, was bei diesem Stück zu bemerken ist, ich meine die äußeren Verhältnisse der Personen, wodurch sie von einem Orte zum andern gebracht oder auf diese und jene Weise durch gewisse zufällige Begebenheiten verbunden werden, für allzu unbedeutend angesehen, nur im Vorbeigehen davon gesprochen oder sie gar weggelassen hat. Freilich sind diese Fäden nur dünn und lose; aber sie gehen doch durchs ganze Stück und halten zusammen, was sonst auseinander fiele, auch wirklich auseinander fällt, wenn man sie wegschneidet und ein übriges getan zu haben glaubt, wenn man die Enden stehen läßt. Zu diesen äußeren Verhältnissen zähle ich die Unruhen in Norwegen, den Krieg mit dem jungen Fortinbras, die Gesandtschaft an den alten Oheim, den geschlichteten Zwist, den Zug des jungen Fortinbras nach Polen und seine Rückkehr am Ende; ingleichen die Rückkehr des Horatio nach Wittenberg, die Lust Hamlets, dahin zu gehen, die Reise des Laërtes nach Frankreich, seine Rückkunft, die Verschickung Hamlets nach England, seine Gefangenschaft beim Seeräuber, der Tod der beiden Hofleute auf den Uriasbrief: Alles dieses sind Umstände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieses Stücks, in dem besonders der Held keinen Plan hat, auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind."

„So höre ich Sie einmal gerne!" ruft Serlo.

„Fallen Sie mir nicht ein!" versetzte Wilhelm, „Sie möchten mich nicht immer loben. Diese Fehler sind wie flüchtige Stützen eines Gebäudes, die man nicht wegnehmen darf, ohne vorher eine feste Mauer unter zu ziehen. Mein Vorschlag ist also, an jenen ersten großen Situationen gar nicht zu rühren, sondern sie sowohl im ganzen als einzelnen möglichst zu schonen, aber die äußeren, einzelnen, zerstreuten und zerstreuenden Motive alle auf einmal wegzuwerfen und ihnen ein einziges zu substituieren."

Die „feste Mauer", welche an Stelle der „flüchtigen Stützen" treten soll, indem sie diese mit einem Schlage entbehrlich macht und für ungezählte Motive ein einziges substituiert, besteht kurz darin, daß gleich eingangs Horatio, in dem vom Vater Hamlet eroberten Norwegen weilt, bei dem dortigen Statthalter, der ihn nach Helsingör zum Könige Claudius beordert, damit dieser die Flotte, welche den Dänen den Besitz von Norwegen sichern soll, ohne Säumnis dorthin entsende. Anstatt daß Horatio dem Statthalter den Erfolg seines Auftrags meldet, beordert König Claudius den Laërtes nach Norwegen. Die Flotte soll bald nachfolgen, mit Hamlet an Bord! bleibt indes wegen widriger Winde im Hafen liegen. Hamlet kehrt infolgedessen, zur Kirchhofsszene und zum Kampfspiel mit Laërtes, nach Helsingör zurück. Um am Schlusse sterbend seine Stimme Horatio zu geben und diesen so als neuen König auf den Thron zu erheben, wodurch Fortinbras vollständig entbehrlich wird!

Hamlet verlangt nicht nach Wittenberg zurück, Wittenberg wird als „Anstoß erregend" völlig ausgeschaltet. Seine Bitte geht vielmehr nur dahin, mit der Flotte in See stechen zu dürfen, was ihm gern gewährt wird. Laërtes kommt nicht auf die hohe Schule des Kavaliers nach Paris, was demnach ebenfalls bei Goethe „Anstoß" erregt zu haben scheint. Horatio wird Fortinbras, bleibt indes zugleich Hamlets Kamerad und Busenfreund, wodurch der Gegensatz des grübelnden, auf sich zurückgeworfenen, in Tatenlosigkeit versunkenen Kronprinzen Hamlet zu dem tatenfreudigen norwegischen Recken hinwegfällt.

Hamlet, der zum nicht geringen Gaudium von Shakespeares Publikum, nach England verschickt wird, weil es dort so viele Narren gäbe, bleibt daheim und findet, da nur widrige Winde ihn am Ausſegeln verhindert haben, auch keine Gelegenheit, ſeine Mine tiefer zu graben, als König Claudius die ſeine gegraben hatte, Roſenkranz und Güldenſtern in die Luft zu ſprengen.

Derart wird nicht nur die Szenerie vereinfacht, fallen nicht nur ungezählte Motive und Zuſammenſtöße fort — Hamlet wird zu dem blondgelockten, blauäugigen, „fetten“ Muſterprinzen, ohne „hervorſtechende Leidenſchaft“ für Ophelien, wie ihn Goethe verſtanden wiſſen will. Dabei wären die „großen inneren Verhältniſſe der Perſonen und der Begebenheiten“ — intakt geblieben, wären nur die proviſoriſchen Stützen des Baugerüſtes, die Shakeſpeare in ſeiner Flüchtigkeit ſtehen gelaſſen hätte, glücklich beſeitigt! Nicht viel anders, als wenn es Einem beikäme, eine Filigranbroſche von einem Juwelier in einen einzigen Goldklumpen verwandeln zu laſſen.

Woran Goethe als „Theaterdirektor“ ſolchen Anſtoß genommen hat, wenn er an eine Aufführung des Shakeſpeareſchen Hamlet dachte, iſt offenbar nur das, was durch den Unterſchied der Bühneneinrichtung zur Zeit Shakeſpeares von dem, was zur Zeit Goethes ſelbſt bei einem ſo improviſierten Hoftheater, wie es das von ihm damals an der Ilm geleitete war, in bezug auf Kuliſſe und damit Inſzenierung für unerläßlich galt. Er überſah dabei, welchen unſchätzbaren Vorteil die Shakeſpeareſche Bühne dem Dichter zu bieten vermag, indem ſie, anſtatt die Einbildungskraft der Zuhörerſchaft durch ſchöne oder

auch nur vollständige Kulissen zu bannen und von der Dichtung abzulenken, dazu angetan war, die Einbildungskraft zu wecken und auf das Dichterwerk zu konzentrieren. Auch der schnellste und bunteste Szenenwechsel hatte keine Verwirrung oder Ablenkung im Gefolge, zumal zwischen den einzelnen Auftritten kein Vorhang herabfiel und das Stück sich in ununterbrochener Folge abwickelte, somit trotz aller Mannigfaltigkeit in seiner Einheit, als Ganzes wirkte. Eben das, worauf Goethe zielte. Daß Shakespeare, als Dichter, Schauspieler und Mitbesitzer des Theaters nicht gegen die „Bühnenregel" verstoßen hat, daß er vielmehr die denkbar höchste Bühnenwirkung im Auge behält und sich, wenn einer, hierauf verstanden hat, sollte doch für selbstverständlich gelten. Goethe hat, indem er dessen „unvergleichlichen" Hamlet seinem eigenen Naturell und seiner Bühnenauffassung entsprechend, — umzudichten unternahm, nur noch einmal bewiesen, wie wenig er den Dramatiker und vollends den Bühnendichter Shakespeare erfaßt hatte.

Und so kann man in bezug auf die Analyse oder vielmehr Umdichtung des Shakespeareschen Hamlet in Wilhelm Meister, die in neuerer Zeit nur zu vielen als Kanon gilt, Ludwig Tieck nur zustimmen, wenn dieser schon 1828, noch zu Lebzeiten Goethes, in seiner Einleitung zu den gesammelten Schriften von Lenz, (S. LXII) bemerkt:

> „Merkwürdig ist die Auseinandersetzung Hamlets, die uns Goethe in späteren Jahren im Meister gab. Nur ein solcher Genius und ursprünglicher Dichter kann in einer und derselben Entwicklung soviel innigstes Verständnis der geheimsten Rätsel des Autors mit

einem so großen Mißverstehen desselben vereinigen." Kein neuerer Dichter verdiene eine solche geistige Zergliederung, wie Shakespeare. Indes — „die Art, mit welcher Goethe sein großes Vorbild verbessern wollte, mußte dem Kenner bedenklich erscheinen, und er mußte im Gegenteil wünschen, daß Goethe lieber tiefer geforscht, noch mehr an seinen Autor geglaubt hätte, um noch mehr und gründlicher ihn zu erkennen, und das wundersame Getriebe der Komposition klar und überzeugend darzulegen, ohne am Ende doch die wichtigsten Räder herauszunehmen, um andere schwächere einzusetzen, und dadurch ebensoviel neuerdings zu verwirren, als er erst in Ordnung gebracht hatte."

Dies Urteil Tiecks fällt um so mehr ins Gewicht, als er an anderer Stelle (in seinen dramaturgischen Blättern) gesteht, wie schwer es auch ihm werde, Shakespeares Hamlet ohne Anstoß und Vorbehalt hinzunehmen. Die Wendung am Schlusse seiner angezogenen Auslassung verrät, wie er selbst die französische Heckenschere an das Shakespearesche Wunderwerk anzulegen geneigt war. Als gäbe es im Shakespeareschen Hamlet überhaupt etwas in Ordnung zu bringen! Vermißt einer in diesem „Ordnung", so wird er, bevor er das von ihm selbst als das eigenartigste und vollendetste Meisterwerk angesprochene Stück des großen Briten in Ordnung zu bringen unternimmt, gewiß besser tun, in seinem eigenen Kopfe Ordnung zu schaffen.

Goethe hätte, wie Tieck treffend bemerkt, entweder mehr Glauben an seinen „Will of all Wills" haben müssen oder tiefer graben sollen. Dazu aber war der dichterische Genius in ihm selbst zu mächtig. Wie er, infolge der Intensivität seines Traumlebens, sich unter Menschen wie ein „groß geborenes Kind"

vorkam, so hat er, wie dies abermals Tieck bemerkt, sich auch unter den großen Toten, seinen Dichtergenossen, nicht zurechtzufinden gewußt. Ihm ging als schöpferischem Genius, der ganz in begeisterter Anschauung aufging, das negierende Moment ab und damit die Fähigkeit des Kritikers. Er versündigte sich so schwer an Shakespeare und seinem Hamlet, indem er ihn, unbewußt, nach seinem eigenen Bilde umzumodeln bestrebt war.

Hierzu kommt ein weiteres. Goethe hatte sich damals bereits wieder den gräzisierenden Franzosen zugewendet. In demselben Maße, als dies geschah, war er vom großen Briten, dem „trunkenen Wilden" Voltaires abgerückt. In den Jahren, da er an Wilhelm Meisters theatralischer Sendung spann, wie diese in der Stellungnahme zu Shakespeares Hamlet ausklingt, entstand seine „Iphigenie".

7. „Iphigenie."

a) Racine und die Griechen.

Goethes „Iphigenie" zeigt einen vollständigen Stilwechsel. An die Stelle des Naturalismus, wie dieser im Götz einsetzt und auch noch im Egmont, soweit dieser in die Frankfurter Zeit fällt, obwaltet, und dies, wie wir sahen, im unmittelbaren Anschluß an Shakespeare, ist die idealisierte Rhetorik oder der rhetorische Idealismus jener Franzosen getreten, die dereinst in der Rede zum Shakespeare-Tag so radikal abgelehnt, ja verhöhnt worden waren. Der jähe Umschwung wird im Wilhelm Meister scharf genug markiert. Durch nichts überrascht Wilhelm den Shakespeare-Jünger Jarno mehr, als durch seine Bewunderung für Racine. Es war Wilhelm verraten worden, daß Racine der Lieblingsdichter des „Prinzen" sei. (W. M. III, 8.) Um von sich eine gute Meinung zu erwecken, benutzt er die nächste Gelegenheit, um dem Prinzen, als dieser ihn fragte, ob er auch fleißig die großen französischen Theaterschriftsteller lese, mit einem lebhaften „Ja!" zu antworten. Er schätze das französische Theater sehr hoch und lese die Werke der großen Meister mit Entzücken, besonders habe er zu wahrer Freude gehört, daß der Fürst den großen Talenten eines Racine völlige Gerechtigkeit widerfahren lasse.

„Ich kann es mir vorstellen," führt Wilhelm naiv genug als Dichter und Hofmann in einer Person aus, „wie vornehme und erhabene Personen einen Dichter schätzen müssen, der die Zustände ihrer höheren Verhältnisse so vortrefflich und richtig schildert. Corneille hat, wenn ich so sagen darf, große Menschen dargestellt und Racine vornehme Personen. Ich kann nur, wenn ich seine Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen großen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht und in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewirkten Tapeten verbergen. Wenn ich seinen Britannicus, seine Berenice studiere, so kommt es mir wirklich vor, ich sei am Hofe, sei in das Große und Kleine dieser Wohnungen der irdischen Götter eingeweiht, und ich sehe durch die Augen eines feinfühlenden Franzosen Könige, die eine ganze Nation anbetet, Hofleute, die von viel Tausenden beneidet werden, in ihrer natürlichen Gestalt mit ihren Fehlern und Schmerzen. Die Anekdote, daß sich Racine zu Tode gegrämt habe, weil Ludwig XIV. ihn nicht mehr angesehen, ihn seine Unzufriedenheit fühlen lassen, ist mir ein Schlüssel zu allen seinen Werken, und es ist unmöglich, daß ein Dichter von so großen Talenten, dessen Leben und Tod an den Augen eines Königs hängt, nicht auch Stücke schreiben solle, die des Beifalls eines Königs und eines Fürsten wert seien." —

„Haben Sie denn niemals," sagte Jarno, indem er Wilhelm beiseite nahm, „ein Stück von Shakespeare gesehen?" Was Wilhelm verneinen mußte. Das Verlangen danach gibt Wilhelm den Entschluß ein, es mit der Aufführung von Shakespeares Hamlet selbst zu versuchen. „Nur eins bedinge ich mir aus," bemerkt Jarno, auf dessen Empfehlung hin er sich an den großen Briten heranmacht, „daß Sie sich an der Form nicht stoßen; das übrige kann

ich Ihrem richtigen Gefühle überlassen." Wilhelm-Goethe aber hatte, wie wir uns überzeugen mußten, sich an der Form des Shakespeareschen Meisterwerkes so schwer gestoßen, daß er das Stück, um es „bühnengerecht" zu machen, vollständig umschmelzen wollte, und zwar um es „einheitlicher" und „einfacher" zu gestalten und so dem „regelmäßigen" Theater der Franzosen zu nähern.

Wenn Goethe es für so unerläßlich hielt, selbst seinen Shakespeare mit der französischen Heckenschere zuzustutzen, kann es nicht allzusehr überraschen, daß er sich bei der Ausgestaltung einer eigenen neuen Bühnendichtung von den Franzosen und insbesondere von dem so bewunderten Racine leiten ließ.

Es lag ihm dies um so näher, als die französischen Klassiker, vor allem Racine selbst, die Griechen zu ihrem Vorbilde hatten. Zu diesen hatte auch Goethe längst ein inniges Verhältnis gewonnen. Schon in Straßburg waren, unter dem Einflusse Herders, neben Shakespeare und Ossian, Homer und Sophokles ihm zu dichterischen Leitsternen geworden. Seine Pindarischen Hymnen an Jupiter Pluvius, Chronos usw., sein Prometheus — bekunden, wie innig der junge Frankfurter Titane mit dem Griechentum geistig zu verwachsen begonnen hatte. Wählte er einen griechischen Stoff, wie die Iphigenie, um daraus ein „regelrechtes" Bühnenstück zu gestalten, lag ihm die gräzisierende Richtung der akademischen Franzosen näher, als der englische „Wildling". Hierzu kam noch das „musikalische" Moment: die Einwirkung des Musikdramas, wie es Gluck soeben geschaffen hatte.

b) Glucks Musikdrama.

Nirgends weckte Gluck, als er der italienischen Musik seine deutsche entgegensetzte und seine monumentalen, so hochdramatischen Opern schuf, mehr begeisterte Bewunderung, als in Weimar. Im Frühjahr 1776 machte Kayser, der weimarische Musikdirektor, im Wielandschen Merkur seinem Herzen Luft, indem er Gluck als den „Shakespeare der Oper" feierte. In eben diesen Tagen, am 20. April 1776 (einen Tag vor der ersten Aufführung der „Alceste", nach der Wielandschen Dichtung) starb Glucks Nichte und Pflegetochter Marianne, eine berückende Sängerin, die Gluck selbst herangezogen hatte. Der so schwer getroffene Meister war schier untröstlich. „Sie war meine einzige Hoffnung, mein Trost und die Seele meiner Arbeiten." Die Verstorbene hatte in Deutschland ihre größten Triumphe mit den Liedern von Klopstock gefeiert, die Gluck in Musik gesetzt hatte, insbesondere mit dem „Ich bin ein deutsches Mädchen". Gluck bat zunächst Klopstock um einen Trauergesang, den er vertonen wollte. Er wandte sich aber zugleich an Wieland nach Weimar. Wieland gab indes seinen Brief weiter an Goethe. Goethe fing Feuer. „Ich wohne in tiefer Trauer um ein Gedicht, das ich für Gluck auf den Tod seiner Nichte machen will" — schreibt er unterm 25. Mai 1776 an Frau v. Stein. In diesen Tagen schickte er auch der Schwester Cornelia durch Frau v. Stein ein Rezitativ aus Glucks „Orpheus und Eurydice", das sie förmlich berauschte. „Das Rezitativ vom Orpheus," widerhallte es aus

Emmendingen (20. Oktober 1776), „muß eine erstaunliche Wirkung tun. Ich glaube, ich käm' von Sinnen, wenn ich einmal wieder so was hörte. Hier sind wir abgeschnitten von allem, was gut und schön in der Welt ist."

Goethe kam indes, bei seiner Überbeschäftigung und endlosen Zerstreuungen über den Anfang seiner geplanten Dichtung nicht hinaus. Erich Schmidt hat (in der Vierteljahrsschrift f. Literaturgeschichte 1888, I, 27 ff.) mit geistvollem Scharfsinn überzeugend nachgewiesen, daß es sich dabei höchst wahrscheinlich um das tragisch-ergreifende Monodrama „Proserpina" gehandelt hat und nicht, wie die Vermutung so nahelag und H. Grimm angenommen hat, um die Iphigenie. Nicht nur, daß Wieland in seinem Antwortschreiben an Gluck meint, daß dieser durch seine Bearbeitung von „Orpheus", „Alceste" und „Iphigenie" (in Aulis) die drei größten Sujets vorweggenommen habe, Wieland kennt, als er dieses schreibt, bereits Goethes Vorhaben und dieses kann demnach unmöglich Iphigenie gewesen sein.

Die „Proserpina" ist ein Singspiel und, wie Riemer vermutet, schon 1777 zur Aufführung gekommen. Am 17. Juni 1779 findet jedenfalls eine Wiederholung statt. Merkwürdigerweise am gleichen Abend mit dem „Médécin malgré lui". Offenbar ist Goethe gleich eingangs darauf bedacht gewesen, das Tieftragische, Schmerzdurchzitterte seiner Proserpina bei der Aufführung vor dem Hofe durch ein scherzhaftes Gegengewicht abzuschwächen. Er hat sich sogar nicht gescheut, die kleine Dichtung streng klassischen Stiles in die satyrische Posse „Triumph

der Empfindsamkeit", welche der zu hoch ins Kraut geschossenen Wertherſentimentalität den Garaus machen sollte, einzuschachteln und so in die erste Gesamtausgabe seiner Werke (1787) aufzunehmen. Er selbst brandmarkt dies als „freventlich": dadurch sei das ergreifende Monodrama um seine Wirkung gebracht worden.

Wann Gluck auf die „Iphigenie in Tauris" verfallen ist und ob aus eigenem Antriebe oder durch Guillard darauf geführt, der ihm schließlich den Text geliefert hat, ist nicht bekannt. Jedenfalls war die Wahl dieses Stoffes für Glucks Zweck die denkbar glücklichste. Soll doch die griechische Iphigenie das Andenken an die zugleich reinste und beklagenswerteste aller Jungfrauen heilig erhalten! Was ist ihre Entführung durch Diana, auf einer Wolke durch den Äther, damit sie in Tauris als Priesterin fortlebe und segenspendend weiter wirkt, anderes als die Auferstehung einer Verklärten? Zugleich beweint und gepriesen, wie keine andere. Undenkbar, daß Goethe nicht alsbald erfahren haben sollte, daß Gluck sich für eine Iphigenie auf Tauris entschlossen habe. Hat er nicht selbst Riemer in die Feder diktiert, daß er zwar den vierten Akt seiner „Iphigenie" im März 1779 (auf dem Schwalbenstein zu Ilmenau) an einem Tage niedergeschrieben habe, indes „nach einer Wahl von drei Jahren". Düntzer hat allerdings, obgleich er als erster auf den Briefwechsel von Gluck mit Wieland hingewiesen, annehmen zu müssen gemeint, daß Riemer sich verschrieben: es müsse wohl statt „von drei Jahren" von drei „Tagen" heißen! Hierzu liegt indes, wie wir den Sach-

verhalt kennen, nicht der geringste Anlaß vor. Goethes Ausspruch bestätigt vielmehr nur, daß er in der Tat, durch Gluck bestimmt, bereits im Jahre 1776 die „Wahl" seiner „Iphigenie" getroffen, das heißt die Dichtung, die er erst Anfangs 1779 zu Papier zu bringen beginnen wird, 1776 konzipiert hat.

Danach hätte Gluck nicht nur Goethes „Proserpina", sondern auch seine „Iphigenie" veranlaßt, haben Hermann Grimm und Erich Schmidt beide recht. Wenn auch Goethe zunächst auf die „Proserpina" verfallen ist und diese alsbald in Angriff genommen hat, so ist diese wohl schon deswegen nicht weiter ausgeführt worden, weil er von Gluck auf die „Iphigenie" gewiesen wurde. Die Hauptsache bleibt, daß auch seine „Iphigenie" offenbar als Text für eine Gluckſche Oper konzipiert worden ist. Dies bekundet, wie wir noch näher sehen werden, schon die Stilart und Form der Dichtung und wird zum Überfluß auch noch dadurch beglaubigt, um nicht zu sagen „beurkundet", daß er bei der Ausarbeitung derselben sich Musik vorspielen lassen wird.

Zu der Anregung durch Gluck kamen Goethes eigene Erlebnisse.

c) Cornelia.

Am 8. Juni 1777 stirbt Cornelia, Goethes einzige Schwester, während seiner Jünglingsjahre, bis zu ihrer Verheiratung mit Schlosser im Jahre 1774 die Vertraute seiner Seele, vor der er kein Geheimnis hatte. Ihre Ehe war, trotz der Tüchtigkeit Schlossers, keine glückliche. Der Unterschied im Alter und in der ganzen Wesenart, ihre ebenso stolze als empfindsame Natur und bald auch Kränklichkeit —

brachten Cornelia nur zu bald um alle Lebensfreudigkeit. Sie fühlte sich an der Seite des so viel älteren strengen Gemahls, zu Emmendingen, in der kleinen Amtsstadt des oberen Schwarzwaldes, wie eine Verbannte. Ihr Schicksal lag dem Bruder im fernen Weimar schwer auf.

Wie nahe mußte es Goethen, bei ihrem Hingange im Sommer 1777, liegen, diese seine Cornelia, ähnlich wie Gluck seine so beweinte Nichte Marianne, mit Iphigenien zu identifizieren! Man höre nur seine Iphigenie gleich eingangs, wie sie das Schicksal des Weibes als Weib so tief beklagt.

„Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg;
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
Sich Mitgebor'ne spielend fest und fester
Mit sanften Banden aneinander knüpften.
— — — — — — — — — —
Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt!"

Was sollen diese Worte im Munde der jungfräulichen Priesterin? Wie ganz anders passen sie auf die Lippen der armen Cornelia! Vollends, wenn man bedenkt, wie Goethe das Schicksal des Mannes und damit sein eignes, da auch er in die Fremde gemußt, mit dem des Weibes kontrastiert.

„Zu Hause und in dem Kriege herrscht der Mann,
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg —"

Oder wenn Goethes Iphigenie (I, 2) im Rückblick auf ihre glückliche Jugend im Elternhause, tief aufseufzend ruft:

„Sie war dahin,
Der Jugend beste Freude, das Gedeih'n
Der ersten Jahre. Selbst gerettet, war
Ich nur ein Schatten mir, und frische Lust
Des Lebens blüht in mir nicht wieder auf."

Spricht nicht auch hier aus Iphigenie unverkennbar die beklagenswerte Cornelia, die sich in der entlegenen Schwarzwaldecke, nur noch ein Schatten ihrer selbst, kaum weniger verlassen und unglücklich fühlte, als Iphigenie in Tauris, unter dem Szepter des Thoas, der sie so hartnäckig zur Gattin begehrt?

„Frei atmen macht das Leben nicht allein.
Welch Leben ist's, daß an der heiligen Stätte,
Gleich einem Schatten um sein eigen Grab,
Ich nur vertrauern muß! Und nenn' ich das
Ein fröhlich selbstbewußtes Leben, wenn
Uns jeder Tag, vergebens hingeträumt,
Zu jenen grauen Tagen vorbereitet,
Die an dem Ufer Lethes selbstvergessend
Die Trauerschar der Abgeschiednen feiert?
Ein unnütz Leben ist ein früher Tod;
Dies Frauenschicksal ist vor allen meins."
Worauf Arkas:
„Den edlen Stolz, daß du dir selbst nicht gnügest,
Verzeih ich dir, so sehr ich dich bedaure;
Er raubet den Genuß des Lebens dir."

Im Munde der Iphigenie, deren Vater Agamemnon sie eigenhändig hat hinschlachten wollen, der ihrem Bräutigam Achill hinterlistig Entrissenen, die Orest, den einzigen Bruder, als Kind im Elternhause zurückgelassen hat, ein solches Neideswort im Hinblick auf das Los der Männer? So dachte Cor-

nelia, wenn sie, von Emmendingen aus, zu ihrem Wolfgang im Weimarischen hinüberblickte. Oder vielmehr — so läßt Goethe seine Iphigenie sprechen, indem er diese mit Cornelia, sich selbst mit Orestes identifiziert.

Aber, wenden Jene ein, welche nun einmal von Goethe nur so viel zureichend beglaubigt wähnen, als bei ihm selber Schwarz auf Weiß, unzweideutig zu lesen steht, daß ihm bei der Gestaltung seiner „Iphigenie" die Schwester vorgeschwebt habe, erwähnt er nirgends! Als sei es Goethes Art, auf die bloße Klage um Dahingegangenes noch einmal ausdrücklich hinzuweisen! In seiner „Iphigenie" hat er nur das herbe Schicksal seiner Cornelia betrauert, das eigentliche „Denkmal" hat er ihr in „Dichtung und Wahrheit" gesetzt, in der Schilderung seines Zusammenseins mit ihr im Elternhause. Deswegen blickt sie doch ständig aus seiner Iphigenie heraus, gehört ihr seelisch auch diese an. „Die Iphigenie?" rufen Andere. „Goethes Iphigenie spiegelt doch sein Verhältnis zu Frau v. Stein wieder!" Schon recht. War nicht Frau v. Stein, als sein Schutzengel, an die Stelle seiner Cornelia getreten?

d) Frau v. Stein.

„Du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Frau!" — schreibt Goethe am 14. April 1776 der „Freundin" selbst. Auf diesen Ton ist auch seine Iphigenie in ihrem Verhältnis zu Orest gestimmt. Ihre Bedeutung liegt in dem, was sie über den Bruder vermag. Erlöst ihn doch die Schwester, die zur Priesterin geworden, vom Wahnsinn! „Seit meinen ersten Jahren," ruft

Oreſt zu neuem Leben erwachend, „hab' ich nichts geliebt, wie ich dich lieben könnte, Schweſter!" — „Laß mich zum erſtenmal mit freiem Herzen in deinen Armen reine Freude haben." Zu der Schweſter-Prieſterin geſellt ſich der treueſte der Freunde.

Iphigenie: „Denken die Himmliſchen
Einem der Erdgebor'nen
Viele Verwirrungen zu,
Und bereiten ſie ihm
Von der Freude zu Schmerzen
Und von Schmerzen zur Freude
Tief erſchütternden Übergang:
Dann erziehen ſie ihm
In der Nähe der Stadt
Oder am fernen Geſtade,
Daß in Stunden der Not
Auch die Hilfe bereit ſei,
Einen ruhigen Freund."

Wie Goethe nur wenige Minuten brauchte, um aus ſeinem Gartenhäuschen im Parke zur Freundin zu gelangen, ſo hauſte Knebel, der Freund, ſein Pylades, dicht daneben. Man braucht nur die Briefe an Frau v. Stein zu leſen, um dies Verhältnis zu dritt zu erkennen.

Wie ſein Thaos, ſo hat Goethe, in den Tagen, da er ſich mit ſeiner Iphigenie trug, vergeblich um Frau v. Stein, als erſehnte Gattin, geworben. Iphigeniens Entgegnung an Thoas iſt unverkennbar die Entgegnung der Frau v. Stein an Goethe ſelbſt.

Iphigenie: „Glaub es, darin bin ich dir vorzuziehn,
Daß ich dein Glück mehr als du ſelber kenne.
Du wähnteſt, unbekannt mit dir und mir,
Ein näher Band werd' uns zum Glück vereinen.

Voll gutes Mutes wie voll gutes Willens,
Dringst du in mich, daß ich mich fügen soll;
Und hier dank' ich den Göttern, daß sie mir
Die Festigkeit gegeben, dieses Bündnis
Nicht einzugehen, das sie nicht gebilligt."

Thoas: „Es spricht kein Gott, es spricht dein eignes Herz."

Iphigenie: „Sie reden nur durch unser Herz zu uns."

Thoas: „Und hab' ich, sie zu hören, nicht das Recht?"

Iphigenie: „Es überbraust der Sturm die zarte Stimme."

Thoas: „Die Priesterin vernimmt sie wohl allein?"

Iphigenie: „Vor allen andern merke sie der — Fürst!"

Merke sie der — Fürst? So unwiderstehlich es für Goethe war, seines Herzens heiligstes Geheimnis seiner Dichtung anzuvertrauen, so sehr mußte er darauf bedacht sein, es nicht zu profanieren. So richtet Iphigenie die Freundin-Schwester das, was sie Orest-Goethen in bezug auf seine Liebesleidenschaft zu sagen hat, an — Thoas.

Goethes „Iphigenie" gehört der Frau v. Stein nicht nur wegen dieser „Beichtstellen" an. Sein so einzigartiges, platonisches und doch so glühendheißes, leidenschaftliches Verhältnis zu ihr, in den Jahren, da er seine „Iphigenie" gestaltet, ist die Achse, um die sich Goethes Seelenleben damals drehte. Die Liebe zu ihr, die ihm nur mit der Seele angehören durfte, die durch dieses tragische Verhängnis bedingte Entsagung hat ihm jene innerste Läuterung eingegeben, jene „Heiligkeit", welche seine „Iphigenie" atmet. In diese seine Iphigenie aber muß sich Frau v. Stein, wie wir sahen, mit Cornelia teilen, deren Hingang für die Konzeption der Dich-

tung offenbar entscheidend gewesen ist. Iphigenie selbst ist, ihrer ganzen Wesenart und Lage nach, ungleich mehr Cornelia als Frau v. Stein. Orest ihr Bruder.

e) Euripides.

Sobald einmal die Wahl auf eine „Iphigenie in Tauris" gefallen war, mußte selbstverständlich die des Euripides vorbildlich werden, wie sie dies für Racine bereits gewesen war. Die Tragödie des altgriechischen Klassikers wurzelt noch fest im religiösen Glauben und Vorstellungskreis, in Mythologie und Legende seines Volkstums. Eine Hauptstätte des Iphigenie-Kultus war die Ostküste von Attika. Die Stadt Brauron, (s. N. Wecklein, ausgew. Tragödien des Euripides) eine der alten 12 Städte, die einst ein selbständiges Gemeindeleben geführt hatten, besaß ein Heiligtum mit einem alten Schnitzbilde der Artemis. Dieses Bild der „taurischen" Artemis sollte Iphigenie aus dem Lande der Taurier gebracht haben. Die Perser hatten es nach Susa mitgenommen. Man erkennt hieraus die Bedeutung, welche die Athener dem Bildnisse beilegten. Das Bühnenstück des Euripides bringt die Überführung des Bildes von der taurischen Küste nach Attika zur Darstellung. Welch eine Gelegenheit, das herrliche sonnenhelle Griechenland und sein Athen mit dem düstern Barbarenstrande am Pontus zu kontrastieren und so in seinem ganzen Glanze leuchten zu lassen, der griechischen Heimatliebe packendsten Ausdruck zu geben! Wie verführerisch: beim Gedanken an das entsetzliche Schicksal, das ein jeder Grieche erlitt, der das Unglück hatte, an den skythi-

schen Strand verschlagen zu werden, Zuschauer und Hörer im Theater erschaudern zu machen!

„Von den skythischen Völkern," schildert Herodot, „haben die Tauren folgende Bräuche: Sie opfern der Jungfrau jeglichen Hellenen, der an ihrer Küste Schiffbruch leidet, oder den sie draußen auf dem Meere fangen. Dabei verfahren sie so: Erst weihen sie das Opfer, dann geben sie ihm einen Keulenschlag aufs Haupt; den Leib stürzen sie, wie einige erzählen, vom steilen Fels, auf dem das Heiligtum der Göttin steht, hinab ins Meer, den Kopf aber stecken sie auf einen Pfahl. Die Gottheit, der sie solche Opfer bringen, nennen sie selber Iphigenie, Agamemnons Tochter."

Genau so wird Euripides den taurischen Strand mit dem Heiligtum der Artemis und ihrer Priesterin Iphigenie und der Blutherrschaft des Königs Thoas (des „Schnellfüßigen") vor Augen stellen. Iphigenie ist, da sie schon auf den Scheiterhaufen gebunden war und Agamemnon, ihr eigner Vater, das Messer zog, um sie zu opfern, von der Artemis, die an ihrer Statt eine Hindin unterschob, auf einer Wolke, durch „des Äthers Glanz", entführt worden, um ihr in Tauris als Priesterin zu dienen. Iphigenie kann und will die grause Untat, die zu Aulis gegen sie begangen worden, da sie, „ein Schlachttier für des Vaters Schmach", den Opfertod erleiden sollte, nicht vergessen, noch verzeihen. Sie versichert, schwerlich nur um Thoas zu täuschen, daß sie ganz Hellas hasse. Hellas wisse von keiner Treue. Wenn die Göttin, Artemis, sie zwingt, als „Mörder-Priesterin" die ihr von den Barbaren gebrachten Hellenen dem Tode zu weihen, so erleide Hellas damit die „gerechte Rache" für das auf Aulis Strand vergossene Blut. Sie, die Braut des Achilles, wie zur Hoch-

zeit nach Aulis zu locken, um sie wie ein junges Rind abzuschlachten! — Deswegen ist Iphigenie doch von glühendster Liebe zur Heimat und zum Vaterhause beseelt.

Wie dichterisch, wie tragisch ergreifend kommt dies bei Euripides gleich eingangs zum Ausdruck! Iphigenien hat in letzter Nacht geträumt, daß ein Erdbeben das Vaterhaus zu Argos in Trümmer legte; nur eine Säule blieb stehen, aus dem Knauf wuchs ein blondes Haupt hervor; seine Stimme ertönte und sie erkannte Orest, den jungen, kaum gesehenen Bruder. Auch ihn mußte sie zum Todesopfer weihen! Noch vom Traum befangen — bleibt ihr nur übrig, ihm die Todesspende darzubringen.

„Ehelos, kinderlos, heimatlos, freundlos,
Ich, die einst von den Hellenen Umfreite!
Und singe nicht der argischen Here,
Und webe nicht der attischen Pallas,
Nicht der gewalt'gen Titanen Bildnis
Beim Schalle des Webstuhls mit dem Schifflein —
O nein! Des Fremdlings furchtbar tönend,
Blutströmend Verderben am Altar
Benetze ich und der Jammernden
Herzbrechende Klage und der Gefangenen
Herzbrechende Träne.
Und an dies alles gedenk' ich jetzt nimmer!
Den Bruder beweine ich, den in Argos
Bezwungenen, den ich als jungen Säugling,
Als kleines Knäbchen in Mutterarm
Zurückließ und an Mutterbrust,
Der zu Argos das Szepter trug, Orest!"

Und sie verhüllt ihr Haupt in stummer Trauer. Da bringt man ihr Orest und Pylades. Hirten hatten sie am Strande entdeckt. Einige hatten sie zunächst für Götter gehalten und sie anzubeten be-

gonnen, als ein kecker, trotziger Bursch, der Anbetung lachend, sie für verunglückte Schiffer erklärte, die sich aus Angst vor der ihnen drohenden Abschlachtung in den Felsen zu verstecken suchten. Die Hirten sahen, wie der Eine von ihnen zu rasen beginnt, indem er der Rinder Stimmen und das Bellen der Hunde für Erinyengebrüll hält. Die Hirten sitzen lautlos, wie betäubt, zusammengeschmiegt. Bis der Rasende sein Schwert zieht und wie ein Leu sich mitten in die Herde stürzt, und im Wahne die Erinyen zu bezwingen, seinen Stahl den Rindern in die Rippen bohrt, daß sich die Salzflut, in der die Herde sich erfrischte, blutig färbt. Die Hirten raffen sich auf und werfen mit Steinen nach ihnen, ohne sie treffen zu können. Vor ihren Schwertern ergreifen sie wiederholt die Flucht, bis es ihnen glückt, indem sie ihre Mäntel über die beiden Fremdlinge werfen, sie zu entwaffnen und gebunden Iphigenien zuzuführen, damit diese sie der Artemis opfere.

Iphigenie vermag nicht zu fassen, wie die nämliche Göttin, welche jeden, der Menschenblut vergießt oder auch nur einen Leichnam berührt, voller Abscheu vom Altare fernhält, sich selbst an Menschenopfern freut. „So haben," meint sie, „hier die Menschenschlächter solch Laster nur der Gottheit angedichtet. Nie wahrlich! ist ein Gott ein Übeltäter!"

Derart verkörpert Iphigenie die griechische Kultur und die daraus erwachsende Humanität, Menschenwürde und Liebe, im Gegensatz zu den noch im Blute watenden Barbaren, die, trotz gemeinsamer Gottheiten und selbst einer griechischen Priesterin, keinen Griechen verschonen.

Bringen Iphigenie und Oreſt die ganze Innigkeit, den unermeßlichen Segen der Geſchwiſterliebe zur Anſchauung, ſo Oreſt und Pylades das Ideal der Freundſchaft. Das Erkennungsſpiel zwiſchen Iphigenien und Oreſt, den die ſoviel ältere Schweſter nur als Säugling gekannt hat, und vollends der Wettſtreit zwiſchen Oreſt und Pylades, da nur der mit dem Briefe der Iphigenie nach Argos Entſendete ſich retten kann, ſind Szenen, die an dramatiſcher Geſtaltung und ergreifender Wirkung in der Weltliteratur ihresgleichen ſuchen.

Wir können uns Iphigenien, die helleniſche Jungfrau und Prieſterin, nicht hehr und rein, und zugleich die Braut des Achill, die Tochter des Agamemnon und Schweſter des Oreſt, nicht liebevoll und zärtlich genug denken. Und ſie muß ihre eigenen Landsleute der Artemis opfern! Kann es eine tragiſchere Situation geben? „Ein traurig, nicht beneidenswertes Los —" ruft Oreſt. „Die Pflicht befiehlt es, die es gilt zu achten —" antwortet Iphigenie. „Ein Weib, ſchlägſt Männer du mit eigner Hand?" Iphigenie: „Nein, weihend werd' ich nur das Haar dir netzen." — So wird ſelbſt in dieſer Lage Iphigeniens Weiblichkeit und Zartgefühl gewahrt. Daß ſie mit den ihr Zugeführten empfindet, nicht umhin kann, mit ihnen zu weinen und zu klagen, macht es ſie nicht ſelbſt doppelt beklagenswert? Das Vergehen ihrer Mutter, um deſſentwillen Oreſt ſie eigenhändig erſchlagen hat, darf ihr keuſches Ohr nicht einmal nennen hören. „Frag nicht danach!" Und ſie geht ſchweigend darüber hin. In ihrer Liebe zum Bruder würde ſie, Antigone gleich, ihr eigenes Leben dran ſetzen, um ihm den letzten Liebesdienſt

zu erweisen und fast hätte sie ihn — hinschlachten helfen!

Man versteht, wie Aristoteles den Euripides den tragischsten unter den griechischen Dramatikern nennt. Wie überzeugend und packend, wie wuchtig treten dabei all diese tragischen Momente in die Anschauung! Und so ist er mit gutem Grunde auch schon der Shakespeare des Altertums genannt worden. Was seine Dichtung so bewältigend macht, sind selbstverständlich die seelischen Vorgänge, ist die Innerlichkeit und damit Wahrhaftigkeit derselben. Wer da meint, daß in seiner Iphigenie auf Tauris das blindwaltende Schicksal, äußere Umstände allein die Charaktere und den Gang der Handlung bestimmen, ist selbst an der Schale hängen geblieben, ohne auf den Kern gedrungen zu sein. Nicht anders, als beim großen Briten, trifft auch er, mit Goethe zu reden, „den geheimen Punkt, (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat) in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens, mit dem notwendigen Gange des Ganzen zusammenstößt."

Orest, Pylades, Thoas, vor allem Iphigenie selbst, welche nicht weniger der Brennpunkt ist des ganzen Stückes, als der Dänenprinz in Shakespeares Hamlet, stehen sie nicht ebenso lebenswahr, äußerlich und innerlich begründet, so leibhaftig vor uns, wie die Gestalten des „Will of all Wills"? Denken und handeln sie nicht ebenso naturgemäß?

„Aber," tönt es mit hundert Stimmen aus dem modernen Kritikerwald, „— die Erscheinung, das Dazwischentreten der Athene am Schlusse! Der „deus ex machina", um, den gordischen Knoten

durchhauend, alles ins gleiche zu bringen!“ — Die Gestrengen beweisen, indem sie solcherweise über den Dichter der Iphigenie auf Tauris den Stab zu brechen wähnen, nur, wie wenig sie seinem Meisterstück an die Wurzel gekommen sind, wie sie die Voraussetzung der ganzen Lage und Begebenheit in den Wind schlagen. Gilt es doch, die Überführung des Bildnisses der Artemis, das den barbarischen Skythen am taurischen Strande nur „vom Himmel“ zugefallen sein kann, nach — Attika! Wie kann dies, in der Vorstellung der Athener, für die Euripides sein Bühnenwerk schuf, ohne Mitwirkung der Athene geschehen? Ist nicht die ganze Dichtung auf diesen Glauben der Athenienser gestellt? Auch Thoas und seine Skythen glauben an die griechischen Götter: hätten sie sonst ein Heiligtum der Artemis, das sogar von einer griechischen Priesterin und ihren griechischen Frauen beschützt und bedient wird? Ist nicht eben diese eigenartige, verwirrende Verquickung von Griechen- und Barbarentum der goldene Faden, den Euripides in seiner Tragödie angesponnen hat? Warum soll nicht auch dem Thoas, der in Iphigenien die Priesterin der Diana achtet, deren Wink ihm Befehl ist, als er diese so sichtlich von der Athene beschützt, mit Orest und Pylades davonsegeln sieht, die Athene erscheinen und ihm eingeben, sich dem Willen der Götter zu fügen und von der Verfolgung abzustehen? Ist das nicht alles psychologisch und physiologisch ebensogut begründet, wie die Hexen in Shakespeares Macbeth oder selbst die Geistererscheinung im Hamlet? Die Muttergottes bei der Himmelfahrt des Faust? Egmonts Traumgebild bei Goethe selber? Hat Euri-

pides so wenig an die griechischen Götter, wie diese in der Vorstellung der gläubigen Menge lebten, geglaubt, als Shakespeare an Gespenster, so hat er durch die Art, wie er die Götter in seine Dichtung verflochten hat, erst recht den Beweis seiner unbeirrbaren dichterischen Begabung und vollendeten Meisterschaft als Dramatiker erbracht. Vermögen wir Nachgeborenen, Euripides dichtete vor weit mehr als zwei Jahrtausenden! uns nicht unbefangen genug in seine Zeit und den Vorstellungskreis seiner Hörer zu versetzen, um seine Dichtung in ihrer ganzen Schönheit und Einwandfreiheit zu würdigen, so ist das nicht *sein* Mangel. „Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen." —

f) Racines Iphigenie.

Knüpfte Euripides seine Dichtung an eine mythologische Legende, welche in längst vergangene Jahrhunderte zurückführte, so bewegt sich diese doch vollständig innerhalb des griechischen, eigenen Volkstums. Sie spiegelte die Gegenwart wieder, die, an die entlegenste Vergangenheit geknüpft, diese zur Gegenwart machte. Seine Iphigenie zeigte „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt" — genau wie es Hamlet als den Zweck des Schauspiels bezeichnet. Auch der Franzose *Racine* wird, als vollwertiger Dichter von Gottes Gnaden, in seinen Dramen, wie ihm dies Wilhelm Meister bewundernd bezeugte, wie kein anderer sein Volkstum und sein Zeitalter, den „Sonnenkönig" an der Seine und dessen Hofstaat wiederspiegeln. Nirgends greifbarer, als in seiner Iphigenie, gleicherweise in der vollendeten in Aulis und in dem Entwurf für

eine in Tauris. Obgleich er die betreffenden Bühnenstücke des Euripides zugrunde legt, meint Racine diese, um von seinem Publikum verstanden und goutiert zu werden, gründlich — *umdichten* zu müssen. Die Hinschlachtung der Iphigenie, der Braut des Achill und der Tochter des Agamemnon von der Hand des eigenen Vaters, nur damit die griechische Flotte zur Fahrt gegen Troja Wind in die Segel bekomme, — wie sollten Louis XIV. und seine hyperkultivierte Hofschar, wie sollten Pariser und Pariserinnen eine derartige barbarische Ungeheuerlichkeit hinnehmen? Hatten nicht schon die Griechen selbst Diana Iphigenien im letzten Augenblicke retten und durch eine Hirschkuh ersetzen lassen? Mit einem solchen Kindermärchen durfte indes Racine seinen aufgeklärten Hörern erst recht nicht kommen. Achill durfte es nicht auch nur bis zum Opferbeschluß kommen lassen, ohne daß ein zureichendes Gegenmotiv vorhanden war, welches die Glut und das Ungestüm seiner Leidenschaft in etwas dämpfte. Und so wob Racine die „Eriphyle", die Tochter der Helena und des Theseus in die Fabel ein. Eriphyle, die dem Achill als Siegespreis Zugesprochene, die für ihn in leidenschaftlicher Liebe entbrennt, wird zur Rivalin der Iphigenie. Sie kann es nicht erwarten, daß Iphigenie hingeschlachtet wird. Achill hält es indes schließlich doch mit Iphigenien und verhindert ihre Hinrichtung dadurch, daß er gezogenen Schwertes mit seinen Genossen den Altar umstellt. Dem Priester Kalchas bleibt nur übrig, eine *andere* Iphigenie ausfindig zu machen, welche durch das Orakel gemeint gewesen wäre, und bezeichnet als diese die Eriphyle. Doch auch diese darf nicht einfach hin-

geschlachtet werden, sie stürzt, da sie keine Rettung mehr sieht, selbst an den Altar, ergreift das Opfermesser und stößt es sich in die Brust. Alsbald bewölkt sich der Himmel und die Götter entfesseln den ersehnten Wind. Klytämnestra hat ihre Tochter wieder. Achill und Iphigenie werden ein glückliches Paar! Ohne die Hinzutat, die „Erfindung" der Eriphyle, versichert Racine im Vorwort, hätte er nicht gewagt, den Iphigienienstoff zu wählen.

Racine kannte seine Franzosen und hat solcherweise ihren vollen Beifall gefunden. Wo aber blieben bei dieser Umdichtung der Iphigienientragödie, die zugleich die Orestestragödie in ihrem Schoße birgt, Griechenland und die alten Griechen? Ihre Götter und ihr Glaube? Wo blieb die gewaltige, urwüchsige Dichtung des Euripides? Was war, bei solcher Travestie, die ganze Iphigienientragödie, mit ihren griechischen Göttern und Helden, viel anders als ein entlehnter, fadenscheiniger, antiker Maskenanzug, mit dem Racine seine Dichterblöße, der es an zureichender Schöpferkraft fehlte, deckte? Eine Theatergarderobe, wie sie die antikisierende Mode mit sich brachte! Für keine Schmeichelei waren die Pariser empfänglicher, als wenn sie sich einreden konnten: Athener zu sein. Ihr Racine aber stellte, in ihrer Vorstellung, als Bühnenmeister, die alten Athener selbst in Schatten.

Der Erfolg seiner „Iphigenie in Aulis" legte es Racine nahe, es auch mit einer in Tauris zu versuchen. Er ist indes mit dieser nicht über den Entwurf hinausgekommen. Selbst in dieser Priesterin-Tragödie durfte ein Liebesabenteuer nicht fehlen. Dieses mußte zudem nach höfischem Muster zuge-

schnitten sein. Nichts einfacher! Der Sohn des Königs Thoas verliebt sich in Iphigenie. Das Mißliche dabei, der tragische Beigeschmack, besteht nicht in der Hoheit und Unnahbarkeit der Griechin und Priesterin für den skythischen Barbaren, vielmehr genau umgekehrt darin, daß der Königsohn blaues Blut in den Adern hat und Iphigenien für eine gemeine Bürgerliche hält! Dabei sollte natürlich auch in diesem Falle des Euripides Tragödie zugrunde liegen. So zeitigte der so hoch kultivierte Geschmack, höfische Ziererei, das denkbar Abgeschmackteste. Je größer das Talent des Racine, je vollendeter seine Kunst, desto verhängnisvoller mußte diese Verirrung, die Abkehr von der Natur und damit von der Wahrheit, wirken.

g) Glucks Text.

Gluck war ein echtes Wiener Kind und hatte sich zunächst in die italienische Musik vertieft. Ihn kennzeichnet indes nichts so sehr wie seine Begeisterung für das Deutschtum. Er hatte Klopstockſche Oden vertont; als höchstes Musikdrama plante er eine Hermannsschlacht. Dabei meinte er sein Musikdrama nirgends so sicher zur Geltung bringen zu können, wie in Paris, wo zur Zeit italienische und französische Musik sich den Boden strittig machten. Gluck hielt dafür, daß die französische Sprache sich für das ernste Musikdrama, wie er es im Gegensatz zum italienischen gestaltet wissen wollte, besser eigne, als das Italienische, das ihm zu ausschließlich auf vokalischen Wohllaut gestellt schien. Er fand für diese seine Richtung einen begeisterten Herold in dem französischen Malteserritter de Rollet. Die-

ser verwies ihn für einen geeigneten Text auf Racines „Iphigenie in Aulis", die er indes, um Gluck zu genügen, dahin umgestalten mußte, daß er die Eriphyle wieder ausschied und so auf Euripides selbst zurückkam. Die tragische Herbheit im Bunde mit der Anmut und Süße des alten Griechen war eben das, was Gluck brauchte und wollte. Dazu die Chorgesänge, Hymnen und Tänze, wie sie das griechische Bühnenwerk mit sich brachte. Auch das diesem zugrunde liegende religiöse Moment war Gluck ein innerstes Bedürfnis. Und so griff er, dem Franzosentum zum Trotze, das es ihm so angetan hatte, auf die alten Griechen zurück. Sein Ideal war dabei so sehr Naturwahrheit und reines Menschtum, daß er, der allumfassenden schrankenlosen Natur der Musik entsprechend, ein internationales Drama schaffen wollte, das jedem Volkstum genügen sollte.

Wie Gluck zu dem Texte seiner „Iphigenie in Tauris" gekommen ist, ist trotz Anton Schmidt, A. B. Marx, Fétis, Desnoiresterres und wie die Gluckbiographen heißen mögen, noch immer nicht zureichend klargelegt, wir wissen nur, daß Gluck im Sommer 1778 zu Wien tief in der Ausarbeitung seiner „Iphigenie in Tauris" steckte und dabei gewahr wurde, wie er mit dem Texte, wie ihm diesen der junge Guillard*) von Paris aus geliefert hatte, nicht zurecht kam und infolgedessen beschloß, nach Paris

*) H. Düntzer druckt „Goethes Iphigenie", 1854, irrtümlich Guichard. Und auch eine Verdeutschung aus dem Jahre 1858 (bei Macklot in Karlsruhe) hat merkwürdigerweise Guichard. Diese treffliche Verdeutschung liegt unverkennbar der Revision von H. Mendel zugrunde.

überzusiedeln, wo Guillard die ihm erwünschten Änderungen am Texte, unter seiner unmittelbaren Leitung, vornehmen sollte. Die Wahrscheinlichkeit spricht, wie gesagt, dafür, daß Gluck selbst auf eine Iphigenie in Tauris verfallen ist, als das Denkmal, welches er für seine Nanette ersehnte und plante und ihn einer seiner Pariser Freunde, etwa de Rollet, für die Lieferung des Textes auf den jungen Guillard verwiesen hat. Guillard knüpfte an an die fünfaktige „Iphigénie en Tauride", von Guymond de la Touche, die 1772 in Paris zur Aufführung gekommen war. Er gewann zugleich, wie schon de Rollet mit seiner „Iphigenie in Aulis" weit unmittelbarere Fühlung mit Euripides. Hierzu verhalf ihm offenbar die Form der Oper, des Musikdramas im Unterschiede von dem Sprechdrama, das in Racine seinen vollendetsten Meister gefunden hatte. War doch schon das griechische Bühnenspiel ein Musikdrama. In diesem aber waren auch die Franzosen ganz andere „Freiheiten" gewohnt. Allerdings durfte Guillard darin nicht so weit gehen, daß die Vision der Athene bei der Lösung des dramatischen Knotens den Ausschlag gab. Statt dessen werden, um Iphigenien die Flucht zu ermöglichen, nachdem Thoas die List durchschaut hat, Orest und Pylades kurzerhand zum Schwerte greifen und Thoas niederstoßen. Während Racine so ängstlich darauf bedacht war, möglichst wenig Blut fließen zu lassen, wird derart Guillard, im Einvernehmen mit Gluck, noch resoluter zu Werke gehen, als Euripides selbst. Hierdurch aber wird das Urwüchsige und Tragische der Dichtung des alten Griechen nicht beeinträchtigt. Vor allem bleibt, im Gegensatz zu

Racine, Iphigenie die hehre, unnahbare Griechin und Priesterin, an der sich zu vergreifen keinem Barbaren auch nur von Ferne in den Sinn kommen kann. Auch Orest und Pylades, in ihrer unentwegten Freundschaft, bleiben vollgültige griechische Helden. Dem entspricht, nach übereinstimmendem Urteil, die Gluckſche Musik, die Herder bei der Aufführung der Oper in Weimar eine „heilige" nennen wird. Wußten sie doch in Weimar am besten, wie Gluck seinen eigenen tiefsten Seelenschmerz darin zum Ausdruck gebracht hatte.

Eine innigere und glücklichere Verschmelzung der altgriechischen Tragödie mit dem modernen Drama, als dies Gluck in seiner „Iphigenie auf Tauris" fertig gebracht hat, ist kaum denkbar. Auch der Text von Guillard ist inhaltlich und sprachlich ein Meisterstück, das neben dem Euripideischen Original sehr wohl bestehen kann.

h) Fabel und Problem bei Goethe.

Auch Goethe hat seine Iphigenie zunächst an das Originalwerk des Euripides geknüpft. Auch sein Drama hat den Raub des Bildnisses der Artemis am Taurierstrande und dessen Überführung nach Athen, auf Geheiß des Delphischen Orakels, zum Gegenstande. Auch bei ihm soll Oreſtes durch diese gottgefällige Tat von dem Wahnsinn, der ihn infolge der Ermordung seiner Mutter befallen hat, befreit werden. Doch auch Goethe wagte nicht, die Athene am Schlusse erscheinen zu lassen, um alles ins gleiche zu bringen. Statt dessen entwaffnet er Thoas, indem Iphigenie sich entschließt, ihm unumwunden die Wahrheit zu sagen und den ge-

planten Anschlag, zur Flucht mit dem Bilde der Göttin, verrät. Diese Wahrhaftigkeit mit Hintansetzung des Lebens macht auf Thoas einen solchen Eindruck, daß er sie mit Orest und Pylades unbehelligt ziehen läßt und sogar seinen Segen dazu gibt. „Lebt wohl!" — und der Vorhang fällt. Um diese verblüffende Wendung annehmbarer zu machen, deutet Goethe den Orakelspruch dahin um, daß es nicht den Raub und die Überführung des Bildnisses der Artemis gegolten habe, sondern ihrer Priesterin, der Iphigenie selbst.

Eine derartige Verständigung und Aussöhnung zwischen Thoas und Iphigenie ist bei Euripides undenkbar. Bei Euripides beginnt Thoas damit, als der Bote (dieser hätte fast die Tempelpforte eingeschlagen!) ihm die Hinterlist und die Flucht der Iphigenie meldet, die unnachsichtlichste Verfolgung anzuordnen. Offenbar erst als Thoas die Aussichtslosigkeit des Nachsetzens erkennt, erscheint die Athene und bewirkt seine Resignation.

Um die Brücke von Thoas zu Iphigenie zu schlagen, mußte Goethe beide Charaktere von Grund aus modifizieren. Racine hatte, wie wir uns erinnern, geplant, daß der Sohn des Thoas sich in Iphigenie verliebt. Dies scheint Goethen den Gedanken eingegeben zu haben, Thoas selbst um Iphigenie freien zu lassen. Ihn treibt nicht das Ungestüm einer jugendlichen Liebesleidenschaft, Iphigenie soll nur den Wittwer, dessen einziger Sohn als Jüngling dahingegangen ist, trösten und zu neuer Nachkommenschaft verhelfen! Des alternden Thoas Leidenschaft reicht indes hin, um die Unbekannte zu freien. Als diese in ihrer Bedrängnis verrät,

daß sie die unselige Tochter des Agamemnon sei und also aus dem Geschlechte der von den Göttern so unbarmherzig verfolgten Tantaliden, wiederholt er nur seinen ersten Antrag mit erneutem Ungestüm. „Komm, folge mir und teile was ich habe!“ Indes die Griechin und Priesterin bleibt standhaft. Selbst der Umstand, daß Thoas, der es bisher, aus Interesse für sie, hatte geschehen lassen, daß sie die Griechenopfer unterließ, nunmehr darauf besteht, daß Orest und Pylades hingeschlachtet werden, beirrt sie nicht in ihrem Entschlusse. Auch das letzte, hartnäckige Drängen des Arkas bleibt erfolglos. Daß sie es trotzdem über Thoas gewinnt, die geplante Überlistung nachzusehen und sie unbehelligt davonziehen zu lassen, bekundet wahrlich kein Barbarenherz. Vollends daß der Mut der Wahrheit ihn mit einem Schlage so völlig entwaffnet! Während Euripides nichts so heraushebt, wie den kulturellen Abstand zwischen dem Hellenentum und dem skythischen Barbarentum, sind bei Goethe die Rollen geradewegs umgekehrt: nicht Iphgeniie, Orest ud Pyladnes beschämen den Thoas, sondern dieser sie.

Man versteht nur zu wohl, wie Goethe selbst, als er (im Januar 1802) mit Schiller an die Inszenierung seiner Iphigenie geht und bei dieser Gelegenheit nach langer Zeit in das „gräzisierende“ Schauspiel hier und da hineinsieht, es „ganz verteufelt human“ findet. Wenn Schiller, der sein Theaterpublikum kannte, sich eben von dem, was Goethe das „Humane“ nannte, die meiste Wirkung versprach, so hatte er sich darin nicht geirrt. Bis auf den heutigen Tag werden Kommentatoren und Schulmeister nicht müde, Goethes Iphigenie mit der

des Euripides zu vergleichen und in demselben Maße als die Goethesche das „Humane" hervorleuchten läßt, Goethes eigenes Urteil in den Wind zu schlagen und die Iphigenie des alten Griechen hintanzusetzen. Sie übersehen dabei die Kleinigkeit, daß das „Humane", wie es Goethe in seine Dichtung hat einfließen und so hat überhandnehmen lassen, streng genommen wenig mehr ist, als jene Empfindsamkeit oder Sentimentalität, wie sie unter dem Einflusse der Engländer und J. J. Rousseaus damals, als Goethe seine Iphigenie zu Papier brachte, so grassierte und der er selbst, trotz seiner Satire „Triumph der Empfindsamkeit", sich nicht entschlagen konnte. Schon daß Thoas, der Barbarenkönig, es sich beikommen läßt, Iphigenien, die Griechin und Priesterin der Artemis, die Verkörperung jungfräulicher Keuschheit und der Autorität der Götter, zur Gattin zu begehren, ist eine bedenkliche Entgleisung gewesen. Schon hierdurch mußten die klaren, festen Konturen, wie sie der Dramatiker Euripides so packend gezogen, verschwimmen. Noch mißlicher für die tragische Wirkung ist, daß die so stark hervorgekehrte Liebesleidenschaft des Thoas schließlich wie ein Strohfeuer verpufft. Aus dem gewaltigen Thoas des Euripides, der „furchtbar prächtig wie blut'ger Nordlichtschein" vor uns steht, ist ein „humaner" Fürst des 18. Jahrhunderts geworden, der sich Voltairescher Aufklärung zugänglich erweist. Sogar der Humanitätsschwärmer Diderot hätte ihm seinen Respekt bezeugen können.

Und Iphigenie selbst? Kennzeichnet sie bei Euripides eine Hoheit, die sie für jeden Skythen, und wenn es König Thoas selbst wäre, so absolut unnahbar macht, und ist sie als Priesterin genötigt,

ihre eigenen Landsleute zum Opfertod zu weihen, so fehlt es ihr deswegen doch wahrlich nicht an „Humanität", an zartester Seelenregung, ist sie nichts weniger als gemütlos. Wie hängt sie, trotzdem ihr eigener Vater ihr so grausam mitgespielt hat, an dem Vaterhause! Wie innig und treu hat sie den Bruder, den sie nur als Säugling gekannt hatte, ins Herz geschlossen! Wie klagt und weint sie mit den Unglücklichen, die sie zum Tode weihen muß, ohne ihnen helfen zu können! Dabei hat sie keineswegs Empfindung nur für ihre Landsleute und Volksgenossen, ist sie vor allem nicht ohne Edelmut und Dankbarkeit. Da Orest fragt: „Ist's möglich, den Tyrannen zu ermorden?" — entgegnet sie: „Entsetzlich, kommst den Gastfreund du zu töten?" Orest: „Wir müssen's wagen, dich und mich zu retten." Iphigenie: „Ich kann's nicht, wie ich deinen Mut auch lobe." Sie selber schlägt statt dessen vor — „Zur List sind Weiber überaus geschickt!" bemerkt dazu Orestes — dem Thoas zu melden, daß es sich bei Orest und Pylades um Muttermörder handle und daß es daher einer besonderen Sühnehandlung bedürfe, wozu sie auch das Bild der Göttin an den Strand nehmen müsse, — um so zu entkommen. Die List gelingt. Damit ist die Handlung am Ziel. Athene erscheint und der tragische Knoten ist gelöst.

Goethe läßt zwar Iphigenie zunächst die geplante List mit anspinnen. Orest und Pylades haben, indem sie an den Strand eilen, um alles zur Abfahrt vorzubereiten, ihr Versprechen, daß sie alles der Verabredung gemäß ausführen werde. Kaum aber ist sie allein, kommen ihr Bedenken. Soll sie dem Thoas, ihrem Schutzherren, der sogar in Liebe

zu ihr entbrannt ist, so hinterlistig und verräterisch mitspielen? Da erst — in dieser seelischen Not — denkt sie an den kategorischen Imperativ unbedingter Wahrhaftigkeit und beschließt, statt den Thoas, Orest und Pylades preiszugeben! Selbst ihr feierlich gegebenes Versprechen gilt ihr plötzlich nichts mehr. Thoas erfährt alles aus ihrem Munde, als sei er ihr Beichtvater, vor dem sie kein Geheimnis haben dürfe. Sind wir biedern Deutschen für die Anwandlung solcher hochherziger Wahrheitsliebe, wie sie so plötzlich über Iphigenien kommt, und das „Humane" im Thoas, der sich dafür so empfänglich erweist, wie Schiller vorausgesagt hat, so zu haben, daß wir darüber alles andere vergessend Iphigenien und Goethen begeistert Absolution erteilen und diese Lösung des tragischen Knotens unendlich tiefer, erhabener und ergreifender achten, als die des Euripides mit seiner Vision der Athene, — so hätte, wie ich fürchte, der Grieche alle Ursache, ob solchen Humanitätsdusels zu lächeln. Ist die so bewunderte plötzliche Wahrheitsliebe Iphigeniens, bei Lichte betrachtet, wirklich viel mehr, als eine noch höhere, feinere Weiberlist, als jene, die Euripides selbst seiner Iphigenie eingegeben hat? Rechnet Iphigenie nicht, indem sie sich zu solcher Wahrhaftigkeit aufschwingt, zuversichtlich damit, daß, wie sie Thoas kennt, der von ihr eingeschlagene Weg noch sicherer zum Ziele führen werde, als der mit Orest und Pylades verabredete Anschlag? Und sie verrechnet sich mit nichten! So wäre ihre so verspätete Wahrheitsliebe letzten Endes — weibliche Schlauheit gewesen. Wo bleibt da die höhere „Ethik", die angeblich so viel tiefsinnigere, befriedigendere Lösung der Goethe-

schen Iphigenie? Über das „verteufelt Humane", welches er ihr in so übervoller Dosis eingeimpft hat, ist das Tragische des Stoffes, die Tragödie als solche, einfach zum Teufel gegangen. Bloße Rührung und tragische Ergriffenheit sind zweierlei.

Auch die Art, wie Orest vom Wahnsinn geheilt wird, wird bei Goethe zu einem Humanitäts-Exzeß. Bei Euripides wird Orest von eben jener Artemis, die ihn wegen der Ermordung derjenigen, die ihn geboren, mit Wahnsinn geschlagen und ihm die Erinnyen an die Ferse geheftet hat, vom Wahnsinn wieder befreit werden, sobald er die Untat durch das ihm auferlegte Heldenstück gesühnt hat. Indem er der Göttin Hain am Taurierstrande betritt, um ihr Bildnis und zugleich die Schwester heimzuführen, lassen die Erinnyen von ihm ab. Das alles entspricht nicht nur der Glaubensvorstellung der Griechen, sondern erscheint auch für unsern Vorstellungskreis psychologisch und bis zu einem gewissen Grad auch physiologisch zureichend begründet. Goethe hingegen läßt, um des Eingreifens der Götter zu entraten, Orest in den Armen der Schwester, durch die Reinheit ihrer geschwisterlichen Liebe gesunden. Wenn das so anginge! Und dies, obgleich der so auf sich selbst gestellte Orest seine Untat nicht einmal bereut! Dieser erscheint so wenig entlastet, daß Kuno Fischer sogar auf die Idee verfallen ist, daß Iphigenie durch ihre Unschuld, Christusartig, Orestes von seiner Schuld erlöst! Das geht zweifellos über Goethes Intention weit hinaus. Wenn er 1827 in ein dem Schauspieler Krüger gewidmetes Exemplar der Iphigenie — diese summierend und erläuternd — schrieb

Jedes menschliche Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit —

so hat Goethe, wie er in solchen Dingen dachte, damit nur besagt, daß die Unschuld und das reine Menschtum der Iphigenie den Fluch überwunden haben, der auf ihrem Geschlechte lastete. Die Erbschuld findet an der Reinheit und Tüchtigkeit des Nachgeborenen ihre Grenze. Mit anderen Worten: reines Menschtum vermag auch über die schwersten Vergehen hinwegzuhelfen; die Sonne eines neuen „Sittentages" heraufzuführen. Die Voraussetzung hiervon aber ist selbstverständlich: eigenste innerste Läuterung. Wo aber findet bei dem Orest, wie Goethe ihn uns vorführt, eine solche statt? Wir sehen nur die Unschuld der Iphigenie, die Macht und Reinheit ihrer geschwisterlichen Liebe. Ob sie es über Orestes gewinnen wird, daß er fortab ein reines Leben führt, steht dahin.

Indem Goethe derart, um des reinen Menschtums willen, die griechische Mythologie hintansetzt oder vielmehr gänzlich über Bord wirft, fragt man unwillkürlich: weshalb er sich mit dieser überhaupt eingelassen hat? Wählte er einmal für seine Dichtung den Stoff der Iphigenie, wie ihn Euripides dramatisiert hat, so mußte er, sobald er die griechische Legende aufgriff, im Rahmen derselben beharren oder seine ganze Dichtung ging aus den Fugen.

i) Das „gräzisierende" Schauspiel.

Sein „gräzisierendes" Schauspiel, wie Goethe seine Iphigenie selbst bezeichnet hat, ist auch als solches eine Halbheit. Wie inbrünstig er auch in

der altgriechischen Dichtung schwelgte und schwärmte, wie sehr er darauf bedacht war, es ihr womöglich gleichzutun — er hatte, als er die Iphigenie ausgestaltete, von dem Griechentum in seiner Realität erst noch eine ganz vage nebelhafte Vorstellung. Als er sieben Jahre später mit Süditalien Großgriechenland betrat und die altgriechischen Gestade selbst erschaut hatte, die sich in der Dichtung Homers so greifbar wiederspiegeln, fiel es ihm wie Schuppen von den Augen. Diese italienische Ernte wird er erst im zweiten Teil des Faust einbringen. Und so hat seine „gräzisierende" Iphigenie, die so spezifisch deutsch ist, durchaus etwas Schattenhaftes an sich. Gar wenn man sie an die Dichtung des Euripides heranrückt! Wie ungreifbar, gestalt- und farblos, wie unreell erscheinen da Attika und der Taurierstrand! Wie wenig leibhaftig, wie blutleer und marklos Orest und Pylades, Thoas und Arkas, Iphigenie selbst!

Goethe hatte mit seiner Iphigenie nicht nur „gräzisiert", sondern fast noch mehr — französiert. Racines Einwirkung war geradezu ausschlaggebend. Er sah offenbar Euripides selbst durch die Brille des Franzosen und blieb ungleich mehr darauf bedacht, es diesem gleichzutun, als dem alten Griechen. Wie de Rollet wenige Jahre zuvor, um Gluck für sein Musikdrama einen geeigneten Text zu liefern, nach Racines „Iphigenie in Aulis" gegriffen hatte, so hat Goethe ersichtlich, in ähnlicher Absicht, sich den französischen Klassiker zum Muster genommen. Selbst in bezug auf die Sprache. Der sechsfüßige, gereimte Alexandriner blieb zwar für ihn abgetan, allein um so zwingender war dafür der

Sporn: es auch ohne solches Gleichmaß und ohne Reim dem Franzosen an musikalischem Wohllaut gleichzutun. Galt es doch ein Rezitativ zu Glucks Musik! Auch dieses Bestreben aber hat ihn dem Naturalismus entrückt und der Schönrednerei und damit der französischen Rhetorik zugewendet.

Im übrigen ist die erste Niederschrift, wie sie Goethe unter tausend Zerstreuungen im Februar und März 1779 anfertigte, wenig mehr denn als ein Konzept zu achten. Möglich, daß er sich so beeilte, weil er vernommen hatte, daß Gluck bereits dabei sei, die Musik anzufertigen. Er kam trotzdem zu spät. Zwei Monate nach seiner Niederschrift gelangte Glucks Iphigenie in Tauris, mit dem Guillardschen Texte, bereits in Paris zur Aufführung. Daß es Goethe trotzdem bei einem Operntext bewenden lassen wollte, scheint mir greifbar genug durch die zweite Bearbeitung beurkundet, indem er im wesentlichen dabei darauf bedacht gewesen ist, die rhythmische Prosa des ersten Entwurfs in ganz unregelmäßige Verszeilen abzuteilen. Genau wie sie der Musiker brauchte! Dies ist um so auffälliger, als er in der dritten Bearbeitung hiervon wieder abgegangen ist, um schließlich in der vierten und letzten, wie er sie erst auf italienischem Boden durchführt, den fünffüßigen Jambus möglichst regelrecht und vollständig zur Geltung zu bringen, wobei es leider nicht ohne einen Schwarm von Flickworten abgegangen ist.

Aus dieser wiederholten Überarbeitung erkennt man, wie wenig die Dichtung Goethen selber genügte. Über das Unzureichende des Inhalts sollte offenbar die vollendete Sprachform und somit das musi-

kalische Moment hinweghelfen. Um so sorgfältiger wachte er über den Wohllaut der Sprache, als die ursprünglich als Operntext gedachte Dichtung der Musik entraten sollte, und demnach für sich allein bestehen mußte.

k) Das Unvergängliche der Goetheschen Dichtung.

Der unvergängliche Zauber von Goethes „Iphigenie" liegt nicht, wie so oft vordemonstriert worden ist, in ihrem Griechentum oder in der Führung der Handlung, in ihrem dramatischen oder gar tragischen Aufbau, in der Fabel, der Peripetie oder Lösung, sondern in der seelischen Atmosphäre, aus der heraus die einzigartige Dichtung geboren worden ist. War doch Goethe in jenen Tagen und Jahren auf nichts so bedacht, als auf — Seelenreinheit und daraus fließende Schönheit! Wie dies ihm sein seelisches Verhältnis zur Frau von Stein, die ihm Schutzengel und Muse geworden war, eingab. Seinen seelischen Himmel durfte nicht das leiseste Wölkchen trüben. Es überkam ihn dabei jene feierliche Zurückgezogenheit, welche ihn mit der Außenwelt außer Kontakt setzte und Karl August selbst ihm zu entfremden drohte. Um so gehobener nur fühlte er sich in der Zurückgezogenheit der ätherischen Atmosphäre seiner Liebe und Muse. Über die Lippen seiner Iphigenie sollte, wie er bekanntlich an Frau von Stein (von Bologna aus) schreibt, kein Wort kommen, das nicht eine Raffaelsche Heilige sprechen könnte. So „ätherisch" war der Grundton der Dichtung, in die sie auch ausklingen sollte. „Lebt wohl!" — und das letzte Gewölk ist zerflossen. Die Wehmut,

wie sie Iphigeniens Seele durchzittert, ist seine eigenste, ihr Heimweh, ihre Sehnsucht, vom finstern Barbarenstrande fort, zurück ins sonnige Hellas, seine Sehnsucht aus dem nebligen, stürmischen Norden über die Alpen, nach Italien hinunter, ins Land der Schönheit und des Lorbeers. So decken sich bei ihm wieder einmal Dichtung und Wahrheit. Keine seiner Dichtungen spiegelt seine Seele unmittelbarer wieder; mit keiner fühlte er, als er sie schuf, sich selbst inniger verwachsen. Wird er den Orest doch sogar selbst spielen! Neben sich, als Iphigenie, die herrliche Corona Schröter. Auch durch seine äußere Erscheinung im antiken Gewande alle berückend.

1) Abrücken von Shakespeare.

Daß Goethe es letzten Endes nach wie vor mit dem großen Briten hielt, ihm dieser in bezug auf dichterische Weltanschauung oberster Leitstern blieb, erhellte aus den um dieselbe Zeit wie Iphigenie ausgestalteten fünf ersten Büchern seines Wilhelm Meister deutlich genug. Aus diesem seinem Lebensroman erhellt aber auch, wie er, sobald die Bühneneinrichtung in Betracht kam, selbst Shakespeares Hamlet mehr oder minder nach französischem Rezept meinte — zustutzen zu müssen. Und mehr als dies. Fand er doch an dem tragischen Dänenprinzen, dem Shakespeare, wenn einer seiner Gestalten, die eigenste Seele eingehaucht hat, ein volles Genüge erst, indem er sich ihn möglichst nach seinem eigenen Bilde umschuf. Bei seiner „Iphigenie" mußte ihn schon die Wahl des Stoffes von Shakespeare abbringen. So wahlverwandt der große Brite sich dem alt-

römischen Wesen fühlte, so fremdartig mutete ihn offenbar das altgriechische an. Er hat das Griechentum, im Sommernachtstraum, in Troilus und Cressida und auch im Timon nur scherzhaft oder satirisch angefaßt. Während Goethe, indem er die Iphigenie zum Gegenstande seiner Dichtung wählte, es in staunender Bewunderung und mit begeisterter Hingabe für das Griechentum tat. Er will sich mit dem Griechentum geradeswegs vermählen. Daß er dabei weder die Wesenart des griechischen Volkstums, noch die tragische Größe seines Euripides zu fassen vermocht hat, steht auf einem anderen Blatte. Hätte er letzteres gekonnt, wäre er dadurch dem Tragiker Shakespeare, der, wie dies Lessing bald ein Menschenalter zuvor so treffend bemerkt hatte, den altgriechischen Dramatikern, obgleich er sie gar nicht gekannt zu haben scheint, im wesentlichen weit näher gekommen ist, als jene Franzosen, welche sie genau kannten und in ihre Fußtapfen getreten zu sein wähnten, — nur nähergerückt worden. Statt dessen hatte er sich dem Euripides an der Hand eben jener Franzosen genähert, welche ihre deutschen Nachtreter von dem englischen Dichterkönige so weit abgebracht hatten.

Mit welchem Nachdruck hatte Herder betont, wie ein Sophokles oder Euripides mit seinem Volkstum und seinem Zeitalter ebenso unzertrennlich verwachsen sei, wie der nordische Dichterkönig mit dem Zeitalter der Elisabeth! „In Griechenland war das Drama, was es im Norden nicht sein kann. Im Norden ist es also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in

gewissem Betracht (insoweit sie Naturprodukt sind) kaum den Namen gemein haben.“ Goethe selbst bewunderte bei Shakespeare nichts mehr, als wie die zur Anschauung gebrachten Begebenheiten und Handlungen mit der sie bedingenden Umgebung übereinfallen, wie urwüchsig bei ihm, um Herders Bild beizubehalten, die Frucht aus der Schlaube hervorbricht, mit dieser unauflöslich verwachsen ist. Eben diese Einheit von Handlung, Raum und Zeit, im Unterschiede von der französischen Schulregel, machte Goethen die Dichtung des großen Briten so naturwahr und lebensvoll. In seiner Iphigenie aber ist Goethe, indem er einen griechischen Stoff wählte, ohne uns in das alte Griechenland, auf den natürlichen Nährboden, zureichend zurückversetzen zu können, und dabei ängstlichst auf die Einhaltung der französischen Schulregeln achtete, genau umgekehrt verfahren. Damit schwand ihm der feste Boden Shakespearescher Realität unter den Füßen weg. Seine Iphigenie schwebt förmlich in den Wolken oder ist vielmehr ein traumartiges Wolkengebilde. Mit der Realität verlor die „ätherische“ Dichtung nicht nur die tragische Zuspitzung, sondern auch die scharfumrissene, plastische Kontur, die Körperlichkeit. Dies ward noch mehr als durch Goethes damaligen Seelenzustand durch die Wahl des Gegenstandes bei der Konzeption der Dichtung bedingt: galt es doch das Denkmal einer Verklärten! Und so erklärt sich der so jähe, auffallende Stilwechsel, den Goethes Iphigenie markiert, die darin so drastische Abkehrung von Shakespeare und seinem Naturalismus, zurück zur gräzisierenden Manier der französischen Klassiker, vor allem durch die Anregung, die er dadurch er-

fuhr, daß Gluck um einen Text für sein geplantes Musikdrama bat. Ein eigenartiges Verhängnis hat dabei gewollt, daß Glucks Iphigenie mit dem Guillardschen Texte ungleich mehr altgriechisches, euripideisches Gepräge trägt, und damit auch ungleich mehr Shakespearesches an sich hat, als die Iphigenie des begeisterten Shakespearejüngers Goethe, der mit ihr die Brücke zum Griechentum hinüberzuschlagen versucht hatte. Sein „gräzisierendes", „verteufelt humanes" Schauspiel spiegelte, wie er später selbst erkennen sollte, nicht sowohl das Griechentum wieder, als sein eigenstes Selbst und die Humanitätsschwärmerei des 18. Jahrhunderts.

8. Taſſo.

a) Goethe und Taſſo.

Schon Ende März 1780 vermerkt Goethe in ſeinem Tagebuch, daß er ſich mit „Taſſo“ trage. Demnach hat er dieſen ſpäteſtens ein Jahr nach der erſten Niederſchrift der Iphigenie in Angriff genommen, um auch ihn wiederholt zu überarbeiten und erſt im Gefolge der italieniſchen Reiſe zu vollenden. Beide Dichtungen ſind nach Form und Inhalt Zwillinge, ähnlich wie Götz und Egmont. Das „Erlebnis“, das ſeinem Taſſo zugrunde liegt, der Kriſtalliſationspunkt, der die Konzeption bedingte, iſt, ähnlich wie bei der Iphigenie, auffallend genug, in der Goetheforſchung überſehen worden und vollſtändig unbeachtet geblieben. Es wird immer nur auf die Analogie von Goethes Entwicklungsgang und ſeiner damaligen Lage, am Hofe in Weimar, mit dem Lebensgange des italieniſchen Dichters hingewieſen. Gewiß hat es auf Goethe Eindruck gemacht: wie auch Taſſo einſt das Vaterhaus verließ, um auf der Hochſchule Jurisprudenz zu ſtudieren und ſtatt deſſen als — Dichter heimkam; wie er zu Ferrara an den Hof gelangte, wo ihm zwar Bewunderung gezollt und der Lorbeer willig gereicht wurde, er indes keine hinreichende Sammlung finden konnte, um ſeine Dichtung bis zur Vollendung reifen zu laſſen; wie er, auf die perſönliche Gunſt des Herrſchers geſtellt, von Neid und Mißgunſt umdrängt, ſich in die weltmänniſche Art ſeiner Umgebung nicht finden konnte.

Vollends, daß auch Tasso in leidenschaftlichster Liebe aufging zu einer älteren Frau eines Andern, mußte ihm die dichterische Identifizierung mit diesem in der Tat äußerst nahelegen. Sein Tasso, wie er uns in seinem Drama begegnet, trägt unverkennbar mit Goethes eigene Züge, indes nicht viel mehr, als sein Orest. Entpuppt sich sein Tasso doch, wie dies Möbius ganz richtig bemerkt, nur zu bald als ein wirklicher Geisteskranker, als eine von Grund aus pathologische Natur. Ein solcher „Kranker" war, wenigstens seinem Ausgange nach, der historische Tasso. Goethe hat auch zweifellos mehr als einen Zug, der das Pathologische im Tasso seines Schauspiels greifbar veranschaulicht, seinen Bücherquellen entlehnt, Goethe war indes, wie wir ihn kennen, sollte sich etwas in ihm zur Dichtung gestalten, auf eigenste Anschauung, auf ein eigenstes „Erlebnis" angewiesen. Wo aber ist in seinem Lebensgange das „Erlebnis", welches ihn, wie seinen Tasso, zu einem Geisteskranken hätte stempeln und zu einer solchen tragischen Katastrophe führen können, ihn zu einem Schiffbrüchigen machen, der in Geistesumnachtung untergeht?

b) Reinhold Lenz und seine Katastrophe in Weimar.

Ein solches Erlebnis hat Goethe trotzdem indirekt erfahren und erlitten: in und mit dem unglücklichen Reinhold Lenz. Von allen dichterischen Genossen Goethes aus der Jugendzeit ist Lenz ihm am nächsten gekommen und am engsten mit ihm verwachsen. Während seiner Studentenzeit in Straßburg scheinen sie sich nicht allzu oft und erst gegen

Ende derselben begegnet zu sein. Sie hatten sich, wie bereits ausgeführt, im Geiste Herders, unter dem Sterne Shakespeares zusammengefunden. Als Goethe ihm von Frankfurt aus seinen Götz schickte, ward Lenz so bewältigt und begeistert, daß er ihm eine literarische „Ehe" anbot. Goethe ging soweit darauf ein, daß er ihm fortan alles, was seiner Feder entfloß, mitteilte. Sie hatten vor einander kein Geheimnis. Lenz aber kannte fortan keinen höheren Ehrgeiz, als Goethen auf dem Wege nach dem Gipfel des deutschen Parnasses — nachzuklettern. Nicht nur dieses. Er findet sich auch im Pfarrhaus zu Sesenheim ein und will die verlassene Friederike — trösten. Auf welche Art Abwege er schon in Straßburg gelangt war, veranschaulicht in der Tat drastisch genug, daß er, wie dies Goethe in Dichtung und Wahrheit eingehend darlegt, um einen seiner Zöglinge vor einer verhängnisvollen Liebschaft zu retten, sich selbst in die Betreffende tödlich verliebt stellte. Er war offenbar schon damals so krank, daß er sich in seinen Phantastereien vollständig verlor und daher mit der Wirklichkeit in unausgleichbarem Konflikte lebte.

Als ihm im Frühjahr 1776 in Straßburg der letzte Boden unter den Füßen schwand, machte er sich auf den Weg nach Weimar, wo er völlig unerwartet, wie ein Meteor vom Himmel fiel und alsbald seine Narreteien und Albernheiten zum besten zu geben begann. Er wurde trotzdem mit offenen Armen empfangen, wie von Goethen, so auch von Wieland und Herder, und hatte sich bald bei Karl August selbst, auch als Vorleser, so warm gesetzt, daß er zum „Hause" gehörte. Auch

Frau von Stein nahm ihn unter die Flügel. Er zog sogar, was Goethen in der ersten Aufwallung schwer genug ankam, zu ihr nach Kochberg, wo er, auf Goethes Anregung, mit ihr den Shakespeare auf englisch las.

Er verkroch sich indes schließlich in die ländliche Abgeschiedenheit zu Berka. Man bemitleidete und behandelte ihn wie ein krankes Kind, als einen wunderlichen Phantasten, der durch sein dichterisches Genie aus dem Gleichgewicht gebracht schien, und sah ihm daher alle Sonderbarkeiten und Ungezogenheiten nach. Hieß er sich doch selbst einen „Waregischen Wilden". Er flehte (s. sein Gedicht: An Wieland, Tieck III, S. 262) Wieland und Goethen an, ihn, „Melpomenens Liebling", zu bilden und aus dem Wilden, der keinen Vorzug kenne, als daß er „fühlen" könne, einen ihrer nicht unwerten Mann zu machen.

Im Winter von 1776—77 in die Stadt zurückgekehrt, ließ er sich Ende November einen derartigen Auftritt zuschulden kommen, daß er, ohne Abschied, noch innerhalb der nächsten 24 Stunden Weimar auf immer verlassen mußte. Worin der Auftritt, den Goethe in seinem Tagebuche als „Lenzens Eselei" kennzeichnet, bestanden hat, schien, da die Wissenden sich zu unverbrüchlichem Schweigen verpflichtet hätten, nicht mehr ergründbar. Indes liegt das Geheimnis — von den Lenz- und Goetheforschern unbeachtet — offenbar am Tage, in einem Briefe des russischen Historikers Karamsin, der sich gelegentlich seines Aufenthaltes in Weimar, im Juli 1789, über Lenzens Extravaganzen erzählen ließ und dies, wie es scheint, von Wieland selber; welcher Brief 1893

in der „Baltischen Monatsschrift" veröffentlicht worden ist.

„Die junge Herzogin (Luise) war damals (als Lenz nach Weimar kam) in Trauer um ihre Schwester: er verfaßte in dieser Veranlassung herrliche Verse, aber er konnte es nicht unterlassen, sich in denselben mit Ixion zu vergleichen, der es gewagt habe, zu Jupiters Gemahlin in Liebe zu entbrennen. — Einst begegnete er der Herzogin vor der Stadt, und statt sich zu verbeugen, fiel er auf die Knie, erhob die Hände und ließ sie so an sich vorbeifahren. Am anderen Tage sandte Lenz allen Bekannten ein Papier, worauf die Herzogin und er, auf den Knien und mit erhobenen Händen, dargestellt waren."

Nur zu begreiflich, wie hiernach die sofortige Entfernung von Lenz unerläßlich schien.

Man vergleiche hiermit die ähnlichen Vorgänge in Goethes „Tasso". Auch die Prinzessin ist, als Tasso an den Hof kommt, leidend, in Schwermut versunken.

„Mit breiten Flügeln schwebte mir das Bild
Des Todes vor den Augen, deckte mir
Die Aussicht in die immer neue Welt.
Nur nach und nach entfernt' es sich, und ließ
Mich, wie durch einen Flor, die bunten Farben
Des Lebens, blaß, doch angenehm, erblicken.
Ich sah lebend'ge Formen wieder sanft sich regen,
Zum erstenmal trat ich, noch unterstützt
Von meinen Frauen, aus dem Krankenzimmer,
Da kam Lucretia voll frohen Lebens
Herbei und führte dich an ihrer Hand."

Genau so dürfte Frau v. Stein der Herzogin Luise — Lenz vorgeführt haben!

Gar wenn Tasso vor der Prinzessin, von ihrer Erscheinung berückt, niedersinkt und ihr seine Liebe erklärt! und infolgedessen noch vor Sonnenuntergang Ferrera verlassen muß! Dabei hatte Tasso selbst

(s. seinen Monolog IV, 3) klar erkannt, daß sie für ihn keine Leidenschaft empfand!

„O fühlte
Sie eine Leidenschaft im Herzen, die mein Wohl
Und mich zugrunde richtete! willkommener
Ergriffe mich der Tod, als diese Hand,
Die kalt und starr mich von sich läßt — Ich gehe! —
Nun hüte dich, und laß dich keinen Schein
Von Freundschaft oder Güte täuschen! Niemand
Betrügt dich nun, wenn du dich nicht betrügst."

Wer wollte in diesem Tasso — Lenz verkennen?

Wir wissen überdies, daß Lenz dabei auch Goethen persönlich (doch wohl in seinem Verhältnis zu Frau v. Stein?) derart zu nahe getreten ist, daß er sich auch vor ihm nicht wieder zeigen durfte. Goethe hatte, wie ihm Herder bezeugt, bei dieser Gelegenheit wieder seine ganze Seelengröße und Güte bewährt. Er selbst schreibt der Freundin, indem er ihr einen Brief von Lenz an die Herzogin Luise überschickt, zur Übergabe an diese: „Die Sache reißt wieder so an meinem Innersten, daß ich erst daran wieder spüre, wie tüchtig es ist und was es aushalten kann." Als letzte Gunst bat Lenz um 24 Stunden Aufschub, sei es auch nur, um im Archiv seine Auszüge aus den Papieren des Herzogs Bernhard abzuschließen!

„Es freut mich," schreibt Lenz selbst an Herder, „bester Herder! daß ich eine Gelegenheit finde, Abschied von Dir zu nehmen. Freilich traurig genug, kaum gesehen und gesprochen, ausgestoßen aus dem Himmel als ein Landläufer, Rebell, Pasquillant. Und doch waren zwo Stellen in diesem Pasquill, die Goethe sehr gefallen haben werden, darum schickte ich's Dir. Wie lange werdet Ihr noch an Form und Namen hängen! — Ich gehe, sobald man mich fortwinkt,

in den Tod, aber nicht, sobald man mich herausdrücken will. Hätt' ich nur Goethes Winke eher verstanden! Sag' ihm das. — Wie soll ich Dir danken für Deine Vorsprache beim Herzog; er wird mein Herr immer bleiben, wo ich auch sei, ohne Ordres und Ukasen — — Nur ein einziger Tag! — Umarme und segne Deine Gattin! Seid unbegrenzt glücklich — Vergeßt mich! Lebt wohl! — Von dem versiegelten Zettel an Goethe sag' niemand. Nochmals lebt wohl! Könnt' ich an Eurem Halse liegen." —

Der Beklagenswerte begab sich von Weimar nach Emmendingen, zu Goethes Schwester, wo er die denkbar liebevollste Aufnahme fand. Corneliens Tod im Sommer 1777 hat ihm von neuem einen bitterschweren Stoß gegeben. Er irrt noch eine Zeitlang in der Schweiz und im Elsaß umher, bis der Wahnsinn derart überhand nimmt, daß man ihn zu Schlosser nach Emmendingen zurückbringt, der ihn, als die Tobsucht in Schwachsinn übergeht, zu einem Schuhmacher in die Lehre gibt. Während dieser ganzen Zeit lebt er von einer Unterstützung Karl Augusts. Schließlich holt ihn ein Bruder ab, nach Rußland, in seine väterliche Heimat zurück. Anfangs der neunziger Jahre ist er zu Moskau im Elend vom Tode erlöst worden.

Hätte es auch nie einen Tasso gegeben, hätte nicht dieser Lenz genügt, Goethen seine Dichtung einzugeben und dem Tasso, wie er ihn in seinem Schauspiele gibt, als Vorbild zu dienen? Ist es denkbar, daß ein Vorgang, ein Erlebnis, wie die Katastrophe von Lenz am weimarischen Hofe, die Goethen so an seinem Innersten gerissen hatte, in seiner Dichtung keine greifbare Spur zurückgelassen hätte?

„Keine Gestalt in unserer gesamten Literaturgeschichte," summiert Georg Witkowski seine treffende Kennzeichnung von Lenz (in Cornelia, Frankfurt 1903),

„entspricht so sehr der überlieferten Vorstellung von dem Dichter, dessen Los das Leiden, das unbefriedigte Sehnen nach einem auf Erden unfindbarem Glück ist, wie Lenz. Stets träumt er sich die Menschen, denen er begegnete, nach seinen Wünschen um, und die Folge war, daß sein Leben eine Reihe der schwersten Enttäuschungen wurde. Sie brachen seine schwache Willenskraft, seinen von Ursprung an kranken Geist und die Not, das verzweifelte Ringen um den Kranz, der Goethes Stirn schmückte, ließ sein Geschick sich vollenden."

Ist dies nicht genau der Tasso der Goetheschen Dichtung?

c) Das Wertherſche in Goethes Taſſo.

Goethe selbst hat eingeräumt, daß sein Tasso ein höher potenzierter Werther sei. Ähnlich, wie mit diesem hätte er sich durch den Tasso aus einer Seelenlage befreit, die ihn tragisch zugrunde zu richten drohte. Diese Analogie ist zweifellos vor allem dadurch gegeben, daß Goethe, wie einst zur ersten Lotte, der Braut eines Andern, in Liebe entbrannt war, so nun zur Charlotte v. Stein, der Frau eines Andern. Genau wie der tragische Hingang des jungen Jerusalem durch Selbstmord Goethes Erlebnis im Lahntal zu seinem Werther kristallisiert hat, indem er sich sagte, daß das Schicksal des Jerusalem nur zu leicht das seinige hätte werden können, und es sich derart dichterisch zu eigen machte, ist es ihm mit dem Lenz-Erlebnis ergangen. Wie der erste Teil des Werther Goethen selbst, Lotte und Kestner so treu wiederspiegelt, daß er Briefe, die er von Wetzlar aus an seine Schwester nach Frankfurt gerichtet hatte, wörtlich darin aufnehmen konnte, während im zweiten Teil aus Goethe Jerusalem geworden ist und er zum Schlusse den Be-

richt über Jerusalems Hingang wörtlich bringt, ist sein Tasso eingangs er selbst, um allmählich in Lenz umzuschlagen, sich am Schlusse mit diesem so unmittelbar zu decken, daß dessen Brief an Herder, den Goethe natürlich gekannt hat, ihm kaum weniger dienlich geworden ist, als der Bericht Kestners über den Ausgang von Jerusalem. Wie Goethe, um den Übergang aus einer Individualität in die andere und den tragischen Ausgang zu motivieren, der blauäugigen, friedholden Blondine Lotte die schwarzen Augen und das Temperament der Maximiliane Brentano, deren Ehewirrnis ihm damals mit auflag, gegeben hat, so wird er, um in Anlehnung an den historischen Tasso, welchen er zunächst nach seinem eigenen Bilde formte, aus diesem Lenz zu machen, es nicht an entsprechenden Einschiebseln fehlen lassen. Er hat solcherweise aus dem Gesunden, der er selbst in so seltenem Maße war, den unheilbar Kranken gemacht.

Goethe aber ist in seinem Tasso, ähnlich wie Frau v. Stein bald die Leonore, bald die Prinzessin (die sonst Herzogin Luise so ähnelt) ist, zugleich Tasso und Antonio, um schließlich ganz in diesen aufzugehen. Ist doch Antonio nicht nur das welterfahrene und gewandte Faktotum des Fürsten in allen staatlichen Angelegenheiten, sondern auch für Poesie so empfänglich, daß er die so tief empfundene, meisterhafte Charakteristik des Ariost zum besten gibt und Tasso selbst zu guterletzt ihm als seinem Retter in die Arme sinkt. Zumal diese wunderliche Schlußwendung, die den Auslegern schon soviel Kopfzerbrechen bereitet hat, ist einfach unverständlich, wenn man dabei nicht an Lenz denkt, der sich an Goethen klammert:

„Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Verstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte."

Lenz hat sogar, genau wie Tasso, seine handschriftlichen, noch unfertigen Dichtungen in Goethes Händen zurückgelassen. Man wende nicht ein, daß Goethe eine zu geringe Meinung von diesen Dichtungen gehabt habe, um Lenz derart mit einem Tasso zu identifizieren. „Aus wahrhafter Tiefe," lautet Goethes eigenes, abschließendes Urteil in Dichtung und Wahrheit (III, 14.), „aus unerschöpflicher Produktivität ging sein Talent hervor, in welchem Zartheit, Beweglichkeit und Spitzfindigkeit miteinander wetteiferten, das aber bei aller seiner Schönheit durchaus kränkelte." Ist Lenz doch nach heute übereinstimmendem Urteile ihm selber am nächsten gekommen, wenigstens als Lyriker, und zugleich wegen der Krankhaftigkeit, des Abstrusen seiner Dichtungen ungenießbar. Goethe verweist übrigens Lenz, wegen seiner selbstmörderischen Seelenzerrissenheit unter die Gestalten der Wertherperiode. Und so dürfte das „Wertherische" in seinem Tasso auch auf Lenz weisen.

d) Goethes Subjektivismus und Shakespeare.

Daß Goethes Tasso mehr sein eigenes Leben am weimarischen Hofe wiederspiegelt, als das des Tasso am Hofe zu Ferrara, bedarf keiner weiteren Ausführung. „Goethe kann nicht anders," schreibt

Herder, als er den Taſſo zu leſen begonnen hat, ſeiner Frau, „als ſich ſelbſt idealiſieren und immer aus ſich ſchreiben.“

Dieſes ſubjektiviſtiſche Moment iſt für Goethe, auch als Dramatiker, in der Tat in dem Maße kennzeichnend, daß es dasjenige iſt, welches ihn von dem Dramatiker Shakeſpeare am greifbarſten unterſcheidet. Wohl ſind auch Shakeſpeares Bühnenwerke von ſeiner Perſon ſo unzertrennlich, wie Blätter, Blüten und Früchte vom Stamm und Gezweig eines Baumes, der ſie trägt, auch er hat in ſeiner Dichtung reichlich genug perſönliche Erlebniſſe mit eingeflochten und mehr als einer ſeiner Geſtalten ſeine eigenſte Seele eingehaucht. Indes — er vermochte ſich in ganz anderem Maße zu objektivieren, ſich ſeines Ich entäußernd, im Gegenſtande, den er zur Darſtellung bringt, zu verlieren, ſich ſeines Selbſt zu begeben. Eben dieſes macht ihn zu einem ſo unvergleichlichen Bühnendichter.

Man rücke nur, den ganzen Abſtand gewahr zu werden, Goethes „Taſſo“ an Shakeſpeares „Hamlet“. Obgleich auch Hamlet ſo ganz auf ſich zurückgeworfen iſt, ſein Innenleben den eigentlichen Gegenſtand des Dramas ausmacht, auch er ſich in Selbſtbetrachtung verliert, nicht zum Handeln kommt, welche Fülle fortſchreitender Handlung in dem Drama als ſolchem! Wie paſſiv, wie ganz nur beſchauliches Daſein, wie ausgleichend und friedlich ſpielt ſich hiergegen alles in Goethes „Taſſo“ ab! Aus wie ganz anders hartem Holze iſt doch der ſchwermütige Dänenprinz, als der italieniſche Dichter, wie ihn Goethe ſich angepaßt hat! Vor allem, wo iſt in Goethes „Taſſo“ das Tragiſche, das uns zugleich „zermalmt“ und „erhebt?“

Wie verheißungsvoll bricht, nachdem das furchtbare Gewitter sich ausgetobt hat, in Shakespeares Hamlet, über dem Leichenhaufen der neue Tag herein! Wie jammervoll klingt hiergegen Goethes Tasso aus, im Todesseufzer eines Ertrinkenden, der sich an den Felsen klammert, an welchem er gescheitert ist!

Goethen genügte offenbar, daß er selbst, zu Antonio geworden, fest stehen bleibt. „Die Sache reißt wieder so an meinem Innersten, daß ich erst dadran wieder spüre, wie tüchtig es ist, und was es aushalten kann." Dieses Wort, mit welchem er einst sich über die Lenz-Katastrophe hinweggehoben hatte, galt, als er den letzten Akt des Tasso, auf dem Schlosse zu Belvedere nach der Rückkehr aus Italien, abschloß, auch für die ihn noch tiefer erschütternde Katastrophe, die über ihn hereinbrach, da ihm Frau v. Stein selbst auffagte. Selbst dieses vermochte nicht, ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen. Was er mit Tasso und Lenz gemein hatte, war nur ein Teil seines proteischen Seins, eine Flutwelle, die, wenn der Sturm vorüber war, in den Schoß des ewig gleichen Meeres zurücksinken mußte und das Ufer wieder freigeben.

e) Das pathologische Moment.

Am verhängnisvollsten für Goethes Tassodrama ist gewesen, daß schon der historische Tasso, dadurch, daß er in Wahnsinn ausgeht, einen mißlichen Gegenstand darbot, und vollends der geisteskranke Lenz, den Goethe ihm substituierte, eine pathologische Erscheinung war, die als solche (darin hat Möbius vollständig recht), soll das seelische Miterleben nicht

von vornherein im Keime erstickt werden, nicht der Mittelpunkt und Träger einer Dichtung sein darf, am allerwenigsten eines Bühnenwerkes. Wohl bewegt sich Hamlet auf der Grenze des Wahnsinns und wird Lear vorübergehend in Wahnsinn verfallen, deswegen sind sie doch beide von urwüchsiger Gesundheit. Wären sie, wie allerdings kurzsichtiger Unverstand nur zu oft anzunehmen geneigt ist, wirkliche Geisteskranke, pathologische Erscheinungen, gehörten sie ins Irrenhaus, würden sie aus der menschlichen Gemeinschaft ausscheiden und damit ihre Einwirkung auf unser eigenes Seelenleben verlieren. Verliert sich Ophelia in Wahnsinn, so nur, weil das, was sie zu erleiden hat, über ihre Kräfte geht. Sie ist zudem eine Nebenfigur. Auch Orestes ist kein Geisteskranker, sein Wahnsinn ist durch seine Untat bedingt, sobald er diese gesühnt hat, wird er wieder — normal. Goethe läßt denn auch zunächst Tasso in voller geistiger Gesundheit auftreten und scheint die Merkmale eingeborener, unheilbarer Geisteskrankheit, wie er sie, indem er sie bald den Berichten über Tasso selbst, bald seinem eigenen Erlebnis mit Lenz entlehnt, in ihrer pathologischen Tragweite nicht zureichend erkannt zu haben. Er glaubt offenbar den Wahnsinn, wie er ihn im Tasso zur Darstellung bringt, auf rein seelische Ursachen und Anwandlungen reduzieren zu können. Das aber war, wie unsere heutigen medizinischen Kenntnisse es uns unabweisbar an die Hand geben, ein Irrtum. Wir sahen, wie er schon bei der Art und Weise, wie er Orestes von den Erinnyen und dem Wahnsinn befreit, weder psychologisch noch physiologisch auf den Grund gelangt ist, wie er darin selbst dem alten Griechen nachstand.

f) Racines Vorbild maßgebend.

Mit seinem „Tasso" ist Goethe nicht nur von dem großen Briten, sondern auch von den alten Griechen noch weiter abgerückt, als dies schon mit seiner „Iphigenie" der Fall war. So wenig er Euripides zu folgen vermocht hatte, so hatte dieser seinem Drama doch noch, wie es der Stoff mit sich brachte, zum Rückhalt gedient. Sein Tasso ist so ganz aus seinem Innern gezogen, auf sein eigenstes Erlebnis gestellt, daß er den Grund und Boden, in welchem der historische Tasso wurzelt, kaum mit der Fußspitze berührt. Von dem Zeitalter der italienischen Renaissance hat Goethe, als er seinen Tasso konzipierte und auszugestalten begonnen hatte, noch so wenig eine zureichende Anschauung, wie von dem alten Griechenland. Und so ist sein Ferrara wenig anderes als ein idealisiertes Weimar. Wie er sich selbst in Tasso und Antonio spiegelt, so spiegeln Leonore, die Prinzessin, Herzog Alphons, Frau v. Stein, die Herzogin Luise und Karl August wieder, und dies auf Kosten der Eigenart, der charaktervollen Ausprägung und damit der Realität ihrer Persönlichkeiten. Damit sie zugleich die Gestalten seien, wie sie die Dichtung voraussetzt, und doch seine weimarische Umgebung, mußten sie nur vage Umrisse bleiben. Am allermißlichsten aber bleibt, daß er sich selbst wieder einmal in zwei teilte, bald Tasso, bald Antonio ist, und diese daher bald sie selbst, bald Goethe. Wo bleibt da die Einheit der Person?

Um so ängstlicher hat Goethe über die französischen Schuleinheiten gewacht. Sein „Tasso" spielt sich ab zwischen Morgen und Abend desselben Tages

und am einen Orte! Noch enger als mit seiner Iphigenie, hat er sich mit seinem Tasso an — Racine angeschlossen. Ist es doch das reine „Konversationsstück", wie dies gleich eingangs, in der so anmutvollen als geistreichen Gesprächsszene zwischen den beiden Leonoren, während sie die Kränze winden, anhebt. Goethes Tasso braucht so wenig eine Kulisse, wie die vollendetsten Meisterwerke der französischen Klassiker. Auch bei der Aufführung seines Tasso könnten die Auserlesenen seines Publikums auf der Bühne zu sitzen kommen, ohne die Schauspieler sonderlich zu belästigen. Handelt es sich doch durchweg um Dialoge oder Monologe — und wenn das „Seelische" noch so prädominiert — rhetorisches Pathos. Dem entspricht auch der Wert, den er auf den vollendeten Wohllaut der Verssprache gelegt hat. Das Ganze ist ein — Rezitativ, in welchem Goethe um den Lorbeer gerungen hat, den die Pariserin dem Schönredner Jules Favre zuwarf, als sie — so ganz im Sinne ihres Volkstums — meinte: nach einer Rede von Jules Favre könne man nur noch Musik hören! Ist Goethes „Iphigenie" direkt nach Form und Inhalt durch Glucks Musikdrama bedingt worden, so verrät auch sein „Tasso", ihr Zwilling, obgleich von Gluck und seiner Musik vollkommen unabhängig, die Tragweite von Glucks Einfluß auf Goethes so auffälligen Stilwechsel. Ausschlaggebend war dabei selbstverständlich seine entsprechende Seelenstimmung, deren Hoheit und Reinheit den einzigartigen Zauber auch seines „Tasso" ausmacht. Vorbildlich aber für Aufbau und sprachlichen Ausdruck ward ihm — Racine.

9. Shakespeare trotz alledem über alles.

Merkwürdig genug — in den Jahren, in welchen „Iphigenie" und „Tasso" entstehen, ist Goethes Begeisterung für den großen Briten, wie dies sein „Wilhelm Meister" so unzweideutig bekundet, intakt geblieben und sogar in die Tiefe gegangen. Shakespeare ist ihm nach wie vor nicht nur der Dichter der Dichter, sondern der mit Riesenschritten voranschreitende Wanderer, dessen Lebensanschauung ihm maßgebend geworden ist. Im Sinne Shakespeares — Mensch zu sein, dünkt ihn offenbar das Höchste. Wie greifbar trat dies doch in die Erscheinung in seinem Gedicht: „Auf Miedings Tod —"! Da er den schlichten, rastlosen Handwerker dem Staatsmanne selbst verglich und auch ihm vorbildlich machte; selbst das reine Menschtum in den „Brüdern und Schwestern", die von Eseln geschleppt und von Narren umschrien, vor Hunger kaum, vor Schande nie bewahrt, sich feilzubieten auf „Thespis' Karren" durchs Land ziehen, wie läßt er es, nur zu viele Bevorzugte beschämend, hervorleuchten! Wie wohl fühlt sich sein Wilhelm Meister, ein zweiter Prinz Heinz, inmitten des verkommensten Gesindels! Soll er ein rechter Mensch oder gar ein Meister werden, darf ihm nichts Menschliches fremd bleiben, muß er auch mit dem Elendesten empfinden können und sich seiner brüderlich anzunehmen wissen. Nur zu leicht kann es ihm sonst ergehen wie jenem König

Lear, der erst in der Ausgestoßenheit der furchtbaren Gewitternacht, da er zum ersten Male das unbegrenzte Maß menschlichen Elendes an sich selber erleidet, mit dem Beklagenswertesten empfinden lernt, ihm in Edgar, in den Lumpen des halbnackten, vor Elend und Hunger fast wahnsinnigen Bettlers die köstlichste Perle des Menschtums entgegenlächelt. Auf reines, werktätiges Menschtum hat damals Goethe sein ganzes Sinnen und Trachten, sein Tun und Lassen, Leben und Dichtung gestellt.

Wie unmittelbar ihn dabei des großen Briten Genius umschwebte, verrät u. a. das sein Verhältnis zu Karl August summierende Gedicht „Ilmenau". Es datiert vom 3. September 1783. Der junge ungestüme Karl August, seine größte Sorge, und dessen nächste Umgebung, der Kreis, dem Goethe seinen eigenen Geist einzugeben bestrebt gewesen ist, bildet das Thema.

„Ist es ein flücht'ger Fürst wie im Ardennerwald?
Soll ich Verirrter hier in den verschlung'nen Gründen
Die Geister Shakespeares gar verkörpert finden?
Ja, der Gedanke führt mich eben recht:
Sie sind es selbst, wo nicht ein gleich Geschlecht!
Unbändig schwelgt ein Geist in ihrer Mitten,
Und durch die Roheit fühl' ich edle Sitten."

Diese „Roheit" zu überwinden, den rohen Demant zu schleifen, die Schlacke abzutun, hierauf war sein Streben unablässig gerichtet.

„Ich brachte reines Feuer vom Altar;
Was ich entzündet, ist nicht reine Flamme.
Der Sturm vermehrt die Glut und die Gefahr;
Ich schwanke nicht, indem ich mich verdamme."

Wie schon diese Wendung verrät, war, als er Karl August gelegentlich der Vollendung von dessen 26. Lebensjahre diese Verse darbrachte, damals die „tolle" Weimarer Zeit längst vorüber, Goethe selbst in die Epoche seiner „Iphigenie" und seines „Tasso" eingetreten. Auch des großen Briten, seines „Will of all Wills" Bühnenwerke bedurften jetzt, wie wir sahen, in seiner Vorstellung einer „Reinigung", sollten von ihrem Erdstoff befreit, in eine reinere, ätherischere Atmosphäre hineingehoben werden. Bis er auf diesem Wege mit jenem Racine sich zusammenfand, den er selbst einst als den Antipoden des englischen Dichterkönigs angesehen und gebrandmarkt hatte!

Indes auch im späten Rückblick (etwa 1820) auf diese Jahre strengster Seelenläuterung wird ihm William Shakespeare der Stern der Sterne sein, in dessen Lichte er damals einherwandelte, zu dem er unverwandt aufgeblickt hatte.

„Einer Einz'gen angehören,
Einen Einzigen verehren,
Wie vereint es Herz und Sinn!
Lida!*) Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin.
Tag' und Jahre sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Wertes Vollgewinn."

*) Frau v. Stein.

10. Die Hexenküche (Shakespeares Macbeth).

Die Reise nach Italien, der Aufenthalt in Rom und in Großgriechenland, der so unmittelbare Kontakt mit dem klassischen Altertum, war zunächst nicht dazu angetan, den Dichter der „Iphigenie" dem großen Briten wieder zuzuführen. Sobald indes Goethe seinen nordischen, urgermanischen „Faust", dessen vergilbte Blätter er mit in den Koffer gepackt hatte, in Rom wieder vornimmt, ist die Anknüpfung an Shakespeare gegeben. Es gelang ihm nur eine einzige Szene zum „Faust" hinzuzudichten: die Hexenküche. Eben diese aber beurkundet, wie kaum eine andere, wie unmittelbar er das Gedicht an Shakespeares Dichtung knüpfte. Mögen ihm auch, wie die Kommentatoren hervorzuheben pflegen, bei der Ausgestaltung der Hexenküche des niederländischen Höllen-Breughel Bilder, mit ihrem wunderlichen Getier und ihren teuflischen Fratzen, vorgeschwebt haben, das Höllische, das Hexen-Element in seinem „Faust" ist unverkennbar Flammenglut und Rauch, Gespensterart und Spuk aus der Dichter-Werkstatt des großen Briten. Man sehe nur die Hexenküche daraufhin an.

Nicht nur Hamlet und Prospero sind faustische Naturen, auch Macbeth ist, wie bereits angedeutet, eine Art Faust. Und zwar ein Faust aus Ehr- und

Herrschsucht, der dadurch, daß er sich dem Teufel ergibt, dem legendarischen Faust unseres alten deutschen Volksbüchleins, wie es Marlowe dramatisiert hatte, ähnelt. Indem Macbeth auf die Hexen hört, tritt er in den Bann ihrer Gebieterin — der Hekate. Diese ergreift alsbald das Szepter, dem Macbeth, als ihr Untertan, sich nicht mehr zu entziehen vermag. Ihre drei Hexen sind zunächst ohne ausdrücklichen Befehl von ihr zu Werke gegangen. Sie versinnbildlichen gleichsam nur die ersten verhängnisvollen Regungen in Macbeths ehrgeiziger Brust. Erst dadurch, daß er, den bösen Stimmen Gehör gebend, König Duncan in so heimtückischer Weise, den Gast unter seinem Dache, ermordet, ist er der Hekate und damit der Hölle unwiderruflich verfallen. Wie herrscht die Gebieterin in ihrem Triumphgefühl die unbotmäßigen drei Hexen an!

Erste Hexe: Ei, Hekate, du scheinst erzürnt.
Hekate: Hab' ich nicht recht, ihr Hexenbrut,
So überfrech und kühn? Was tut
Mit Macbeth ihr? In Rätselwort
Spielt ihr mit ihm, und treibt zum Mord;
Und mich, die Herrin eurer Kraft,
Die im geheim' das Unheil schafft,
Mich rieft ihr nie zum Werk herbei;
Daß es durch mich vollkommen sei?
Und, schlimmer noch, ihr habt's vollbracht
Nur für 'nen Sohn voll Eigenmacht,
Voll Tücke, der, wie's viele gibt,
Nicht euch, nur seine Zwecke liebt.
Doch nun macht's gut und seid bereit:
Trefft mich in früher Morgenzeit
Beim Acheron — Er kommt herbei,
Zu hören, was sein Schicksal sei.
Schafft Zauberdinge, Kessel schnell,
Und was ihr sonst gebraucht, zur Stell'.

So in der fünften Szene des dritten Aufzugs. Am Eingang des vierten Aufzugs befinden wir uns in einer Höhle, in deren Mitte ein siedender Kessel steht. Es donnert und die drei Hexen treten wieder auf.

Erste Hexe: Dreimal hat's bunte Kätzchen miaut.
Zweite Hexe: Dreimal und eins hat der Igel gequiekt.
Dritte Hexe: Die Harpye schreit, 's ist Zeit, 's ist Zeit.
Erste Hexe: In den Kessel, still umkreist,
Gift'ge Eingeweide schmeißt!
Krött', die unter kaltem Stein
Tag' und Nächte, dreißig ein,
Schwitzest Gift im Schlafe doch,
Erst im Zaubertopfe koch!
Alle: Feuer toller, Kessel voller,
Rüstig, rüstig! Brodeln soll er.
Zweite Hexe: Schlangenfleisch aus sumpf'gem Ried
In dem Kessel koch' und sied';
Molchaug', Zeh' vom Frischlin jung,
Fledermaushaar, Hundezung',
Blindschleichstachel, Natternschnauz',
Eidechsbein, 'ne Schwing vom Kauz —
Zauber wird's, verhängnisvoller,
Darum höllisch brodeln soll er.
Alle: Feuer toller, Kessel voller,
Rüstig, rüstig! Brodeln soll er.
usw.

Hekate kommt herbei und weiß nunmehr nicht genug zu loben.

Hekate: O, gut! Ich lob', was ihr vollbracht,
Drum jedem jetzt Gewinn auch lacht:
Nun rund um unsern Kessel singt,
Im Ring, gleich Elfen, Feen euch schwingt,
Bezaubernd all', was ihr umschlingt.
(Musik und Gesang.)

Ihr Geister alle, rot und grau,
Und Geister schwarz und weiß,
Wer Lust hat, komm' zum Tanz herbei,
Und dreh' sich toll im Kreis.
Dreht all' euch rund, rund, rund herum
Nach lust'ger Melodei;
Das Gute bleib' uns alles fern,
Doch's Böse komm' herbei. (Hekate ab.)
Zweite Hexe: Daumen juckt mir links und rechts,
Paßt nur auf, es kommt was Schlecht's.
Laßt herbei,
Wer's auch sei!

Und Macbeth tritt hinzu, um sein Schicksal zu erfragen. „Bei jenem, dem Ihr dient, beschwör ich Euch —" Und er ruft den Alleszerstörer an, der dem Allerschaffer die Teufelsfaust entgegenballt. Als ein behelmtes Haupt aus dem Kessel emportaucht und Macbeth es befragen will, ruft die erste Hexe: „Du rede nicht; er kennt dein Denken: Höre, was er spricht." Und der Geist warnt ihn vor Macduff. Es taucht noch ein blutiges Kind, dann ein gekröntes auf. Es erscheinen acht Könige. Zuletzt Banquos Geist. Macbeth bekommt derart sein Schicksal vor Augen gestellt, ohne den Sinn der Erscheinungen und Sprüche zu verstehen. Um den zu Tode Entsetzten wieder aufzumuntern, umtanzen ihn die Hexen.

Erste Hexe: Ich bitt' die Luft, daß sie eins singt,
Indes ihr euch im Tanze schwingt;
Dann sieht der große Fürst voll Huld:
Dem Gast ward unsers Dankes Schuld."

Musik ertönt und die Hexen entschwinden, in lustigem Tanze sich schwingend. Macbeth hat den „Hexentrank" im Leibe und geht seinem unentrinnbaren Verhängnis blindlings entgegen.

Man vergleiche hiermit Goethes Hexenküche in seinem Faust-Gedicht und zweifle noch, daß ihm dabei die im Shakespeareschen „Macbeth" vorgeschwebt hat! An Stelle der Hekate ist die Hexe als solche getreten, an Stelle der Hexlein die Tiere, Kater und Kätzin, die Meerkatzen des Höllen-Breughel, die genau wie im „Macbeth", den Kessel rühren und umtanzen und dabei den denkbar größten Unsinn zum besten geben, wie dieser im Hexeneinmaleins gipfelt. So sehr das „tolle Zauberwesen" Faust widerstrebt (dem Faust, der trotz alledem gerettet werden soll!), er gibt sich demselben nicht weniger willig hin, als Macbeth, der Mörder. Mit dem Hexentrank im Leibe, der seine Sinneslust bis in den Wahnsinn steigert, wird er fortan Helenen sehen in jedem Weibe! Selbst das durch ihre Anmut und Seelenreinheit ihn berückende Gretchen, wie es aus der Kirche tritt, muß ihm Mephisto in die Arme bringen, damit er es wie die erste, beste Dirne vergewaltige. Um sie in seine Gewalt zu bringen, wird er sie verleiten, die Mutter mittelst eines Schlaftrunkes ins Jenseits zu befördern. Als Valentin, Gretchens Bruder, ihm in den Weg tritt, sticht er ihn einfach nieder. Das arme Gretchen, das einst sein Schwesterchen geherzt und gepflegt hat, als sei es ihr eigen Kind, deren Verbrechen, wie Faust selbst gestehen muß, nur „ein guter Wahn" war, wird, um der ihr unerträglich dünkenden Schande zu entgehen, auch noch zur Kindesmörderin, endet von Henkershand auf dem Blutgerüst.

Viel schlimmer als der durch die Hexenküche hindurchgegangene Faust, hat es auch Macbeth nicht treiben können. Dieser Faust wird denn auch am

Schlusse des ersten Teiles der Goetheschen Dichtung vom Teufel geholt. Dem armen Gretchen, das den Kelch bis auf die Hefe geleert hat, wird, indem sie sich reumütig dem Gericht Gottes übergibt, und sogar die Hinrichtung von Henkershand vorwegnimmt, der Kerker zum „heiligen Ort". „Heinrich! Mir graut's vor dir!" Damit hat sie selbst ihre Liebesleidenschaft überwunden. Ihr ist alles klar geworden. Und so steigt sie, der irdischen Verirrung und Trübsal entrückt, verklärt gen Himmel. Wenn Mephistopheles triumphierend ruft: „Sie ist gerichtet!" ruft dagegen die Stimme von oben: „Ist gerettet!" Den Faust aber packt Mephistopheles mit nur zu sicherem Griff: „Her zu mir!" Wohin? wenn nicht in die Hölle? „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!" lautet denn auch die Wegweisung zum ersten Teil des „Faust" am Schluß des Vorspiels. Um dieses zureichend zu begründen und zu veranschaulichen, eben hierzu hat Goethe die Hexenküche eingefügt. Genau wie Shakespeare, um das Teuflische in seinem Macbeth zum vollen Bewußtsein zu bringen, diesen zu Hekate, in die Höhle führt, an den brodelnden Hexenkessel.

11. Goethe als Theaterdirektor.

Im Gefolge des zweijährigen Aufenthaltes in Italien hatte Goethe eine solche Vorliebe für die Opernform gewonnen, daß er sie in den Tag- und Jahresheften als die „vielleicht günstigste aller dramatischen" bezeichnet. Sie war ihm so „eigen und geläufig" geworden, daß er, sobald er die Bühne ins Auge faßte, fast nur noch in dieser Form dichtete. Sogar das große Ereignis des Ausbruchs der französischen Revolution suchte er sich in Singspielen vom Halse zu halten. Sein „Großcophta", die Theatralisierung des „Zauberers" Cagliostro und der Halsbandgeschichte am Versailler Hofe, die ihn den bodenlosen Abgrund, der sich auftat, erschauen ließ, ist von ihm als Oper gedacht und ausgestaltet worden. „Die ungleichen Hausgenossen", welche den unversöhnlichen Zwiespalt, wie ihn die Revolution anrichtete, auch im engsten Kreise veranschaulichen sollten, war sogar als Singspiel geplant. Als er im Jahre 1791 in aller Form die Leitung des Hoftheaters, wie es beim Abgang der Truppe Bellomo, die seit 1784 gastiert hatte, neu hergerichtet wurde, übernahm, begünstigte ihn, wie er abermals selbst sich ausdrückt, nichts so sehr wie die Neigung zur „musikalischen Poesie". „Ein unermüdlicher Konzertmeister, Kranz, und ein immer tätiger Theaterdichter, Vulpius, griffen lebhaft mit ein. Einer Un-

zahl italienischer und französischer Opern eilte man, deutschen Text unterzulegen, auch gar manchen schon vorhandenen zu besserer Singbarkeit umzuschreiben. Die Partituren wurden durch ganz Deutschland verschickt." Diese Bemühung teilte der aus Italien mit gleicher Vorliebe zurückgekehrte Freund von Einsiedel. „Und so waren wir," vermerkt Goethe mit Befriedigung, „von dieser Seite auf mehrere Jahre geborgen und versorgt." Wenn das Andenken an diese Bemühung, an die er soviel Fleiß und Lust gewendet hatte, entschwunden war, so tröstete ihn das Bewußtsein, nicht wenig zur Verbesserung deutscher Operntexte mitgewirkt zu haben. Hierzu kam, daß die Oper „ein Publikum anzuziehen und zu ergetzen, immer das sicherste und bequemste Mittel bleibt" und die so glücklich gefüllte Theaterkasse es ihm ermöglichte, „dem rezitierenden Schauspiel desto reinere Aufmerksamkeit zu widmen."

In dieser Beziehung achtete es Goethe bereits keinen kleinen Gewinn, daß er Iffländsche Schauspiele aus dessen bester Zeit zur Aufführung bringen konnte. „Unser größter Gewinn aber war," bemerkt er triumphierend, Shakespeares „König Johann".

So war ihm endlich beschieden, was sein Wilhelm Meister dereinst als höchsten Traum gehegt hatte: ein Bühnenstück seines „Will of all Wills" selbst zu inszenieren! Die Art, wie dies geschehen ist, ist ungemein beachtenswert. Inwieweit er den Shakespeareschen Text beibehalten oder, wie er das mit dem „Hamlet" gewollt hatte und mit „Romeo und Julia" noch ausführen sollte, das Stück umgemodelt hat, wissen wir nicht. Mit welcher thea-

tralischen Drastik er bei der Aufführung einzelner besonders wirksamer Szenen verfahren ist, davon hat er uns indes selbst ein klassisches Beispiel überliefert.

Der Schauspieler Neumann hatte bei seinem kurz vorher erfolgten Tode eine vierzehnjährige Tochter hinterlassen, „das liebenswürdigste, natürlichste Talent", das Goethen um Ausbildung anflehte. Er leitete sie zur Rolle des jungen Prinzen Arthur im „König Johann" selbst an. Die Szene, in der der Gefängniswärter Hubert dem jungen Prinzen auf Geheiß König Johanns, seines Oheims und des Usurpators seiner Thronrechte, die Augen ausbrennen soll, wovon Hubert indes durch des jungen Prinzen Beredsamkeit im letzten Augenblicke abgehalten wird, gehört zu den erschütterndsten und ergreifendsten in der ganzen Dramatik des großen Briten.

„O helft mir, Hubert! Helft mir! Meine Augen sind aus schon von der blut'gen Männer Blicken." Hubert: „Gebt mir das Eisen — bindet ihn." Arthur: „Was braucht Ihr, ach! so stürmisch rauh zu sein? Ich werde mich nicht sträuben, werd' stockstill halten. Ums Himmels willen, Hubert! Nur nicht binden."

Er gewinnt es über Hubert, die beiden Männer, die ihm behilflich sein sollten, fortzuschicken. Hubert will das glühende Eisen selbst handhaben.

Hubert: „Komm, Knabe, mach' dich fertig, mach' dich fertig." Arthur: „So hilft denn nichts?" Hubert: „Nichts, als dich blenden lassen."
Arthur: O Himmel! Säß' Euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Was irgend nur den edlen Sinn verletzt!

Dann, fühltet Ihr, wie da das Kleinste tobt,
Müßt' Euch die schnöde Absicht greulich scheinen.
Hubert: Verspracht Ihr das? Still! Haltet Euren Mund!
Arthur: Hubert, die Rede zweier Zungen spräche
Noch nicht genugsam für ein Paar von Augen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt Ihr, schneidet mir die Zunge aus,
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! Sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als Euch anzuschaun.
Seht, auf mein Wort! Das Werkzeug ist schon kalt,
Und würde mir kein Leid tun.
Hubert: Ich kann's glühen, Knabe.
Arthur: Nein, wahrlich nicht: das Feuer starb vor Gram.

usw.

Bis er es über Hubert gewinnt, abzulassen. Der beklagenswerte junge Prinz stirbt, indem er, zur Flucht in den Gefängnisgraben hinabspringt.

Die Wirkung, welche die kleine Christiane Neumann als Prinz Arthur mit dieser Szene erzielte, war eine unvergeßliche. Als sie sechs Jahre später, erst zwanzigjährig, dahinging, hat Goethe in der Elegie „Euphrosyne" überschrieben, eine Totenklage angestimmt, wie keine ergreifendere seiner Leier entklungen ist.

„Denkst du der Stunde noch wohl, wie auf dem Brettergerüste
Du mich der höheren Kunst ernstere Stufen geführt?"

So läßt er Euphrosyne ihn ansprechen.

„Knabe schien ich, ein rührendes Kind, du nanntest mich Arthur,
Und belebtest in mir britisches Dichtergebild,
Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen und wandtest

Selbst den tränenden Blick, innig getäuschet, hinweg.
Ach, da warst du so hold und schütztest ein trauriges Leben,
Das die verwegene Flucht endlich dem Knaben entriß.
Freundlich faßtest du mich, den Zerschmetterten, trugst mich von dannen,
Und ich heuchelte lang', dir an dem Busen, den Tod.
Endlich schlug die Augen ich auf und sah dich in ernste,
Stille Betrachtung versenkt, über den Liebling geneigt.
Kindlich strebt' ich empor und küßte die Hände dir dankbar,
Reichte zum reinen Kuß dir den gefälligen Mund,
Fragte: Warum, mein Vater, so ernst? Und hab' ich gefehlet,
O, so zeige mir an, wie mir das Bess're gelingt!"

Goethes Euphrosyne ist nicht nur eine Verklärung der jungen, vorzeitig dahingegangenen Schauspielerin, sondern zugleich eine Apotheose des großen Briten als Bühnendichter, in dessen Meisterwerk sie und ihr Mentor so begeistert aufgingen.

12. Zusammenwirken mit Schiller.

Während Goethe, der Lyriker und Epiker, mit seiner Übersiedlung nach Weimar, auch nach seiner Rückkehr aus Italien, mit dem Theater in engste Fühlung geraten sollte, ist Schiller, der Dramatiker, seit seinem Abzuge aus Mannheim, im Jahre 1785, über ein Jahrzehnt lang mit dem Theater völlig außer Kontakt gekommen. Auch noch während der ersten Jahre seiner so innigen Geistesgemeinschaft mit Goethe ist das Theater aus ihrem gemeinsamen Interessenkreise noch so gut wie ausgeschaltet. Die Beiträge für die „Horen" und den Musenalmanach, Goethes Roman (Wilhelm Meister), der Xenienkampf bilden im wesentlichen ihre Berührungspunkte und veranlassen entsprechenden Gedankenaustausch. Das Epische und Lyrische liegt beiden jahrelang entschieden näher als das Dramatische oder gar das Tragische. Goethe studierte vor allem — Homer und kannte keinen höheren Ehrgeiz, als ein — Homeride zu werden. Aus diesem Gedankenkreise heraus sind Alexis und Dora, der Neue Pausanias, ist „Hermann und Dorothea" geboren worden. Schiller, der seit seinem „Don Carlos" sich der Bühnendichtung gänzlich entschlagen hatte, konzepierte sogar seinen Wallenstein als — Epos.

Erst als Schiller, durch das Studium der alten Griechen und noch unmittelbarer durch das wieder aufgenommene Shakespeares angeregt, seinen

Wallenstein in ein Drama umwandelte und es dieses in Weimar auf die Bühne zu bringen galt, wird Schiller auch in Theaterdingen Goethen an die Seite rücken.

Sobald Schiller mit seinem Wallenstein-Drama Ernst zu machen beginnt, kann ihn Goethe nicht genug anspornen.

„Ich wünsche," schreibt er ihm unterm 6. Januar 1798, „in gar vielen Rücksichten, daß Ihr Wallenstein bald fertig werden möge. Lassen Sie uns, sowohl während der Arbeit, als auch hinterdrein, die dramatischen Forderungen nochmals recht durcharbeiten! Sind Sie künftig in Absicht des Plans und der Anlage genau und vorausbestimmend, so müßte es nicht gut sein, wenn Sie, bei Ihren geübten Talenten und dem innern Reichtum, nicht alle Jahre ein paar Stücke schreiben wollten. Denn das scheint mir offenbar beim dramatischen Dichter notwendig, daß er oft auftrete, die Wirkung, die er gemacht hat, immer wieder erneuere, und wenn er das Talent hat, darauf fortbaue."

a) Theoretische Erörterungen.

Über die „dramatischen Forderungen", die ihnen fortab maßgebend sein sollten, haben sich die beiden Dioskuren denn auch mündlich und schriftlich eingehend genug unterredet. Schillern machte in dieser Hinsicht sein Wallenstein schwere Sorge, sowohl in bezug auf die dramatische (fortschreitende) Handlung, wie in bezug auf die Entwickelung zu einer tragischen Katastrophe. „Das eigentliche Schicksal," schreibt er u. a. unterm 28. November 1796, „tut noch zu wenig, und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück." Ihn tröstete hierüber einigermaßen das Beispiel des Shakespeare-

schen Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld habe, als der Mensch, der zugrunde geht.

Doch auch die Griechen waren ihm mustergültig. Als er den Philoktet und die Trachinierinnen des Sophokles liest, ruft er (d. 4. April 1797) begeistert:

„Wie trefflich ist der ganze Zustand, das Empfinden, die Existenz der Dejanira gefaßt! wie ganz ist sie die Hausfrau des Herkules, wie individuell, wie nur für diesen einzigen Fall passend ist dies Gemälde, und doch wie tief menschlich, wie ewig wahr und allgemein! Auch im Philoktet ist alles aus der Lage geschöpft, was sich nur daraus schöpfen ließ, und bei dieser Eigentümlichkeit des Falles fußt doch alles wieder auf dem ewigen Grund der menschlichen Natur."

Schillern fiel indes auf, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen seien, wie er sie bei Shakespeare und Goethe finde. So sei z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so sei Kreon im Oedip und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponierten sich geschwinder, und ihre Züge seien permanenter und fester. Die Wahrheit leide dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt seien als bloßen Individuen.

Das war Wasser auf Goethes Mühle.

„Sie haben ganz recht," entgegnet er alsbald (5. IV. 1797), „daß in den Gestalten der alten Dichterkunst, wie in der Bildhauerkunst, ein Abstraktum er-

scheint, das seine Höhe nur durch das, was man Stil nennt, erreichen kann. Es gibt auch Abstrakta durch Manier, wie bei den Franzosen. Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles, man ist wegen des Hauptaufwandes sicher, die meisten Leser und Zuschauer nehmen denn doch nichts weiter mit davon, und dem Dichter bleibt doch das ganze Verdienst einer lebendigen Ausführung, die desto stetiger sein kann, je besser die Fabel ist. Wir wollen auch deshalb künftig sorgfältiger als bisher das, was zu unternehmen ist, prüfen."

Wie bei seinem Epos „Hermann und Dorothea", so sollte Goethen, wie er sich vorsetzte, auch bei theatralischer Gestaltung die Plastik vorbildlich sein. Auf dem Theater würde man große Vorteile davon spüren. So erschienen ihm einige Szenen im Aristophanes völlig wie antike Basreliefs, sie seien gewiß auch in diesem Sinne vorgestellt worden.

„Es kommt im ganzen und im einzelnen darauf an: daß alles voneinander abgesondert, daß kein Moment dem andern gleich sei; so wie bei den Charakteren, daß sie zwar bedeutend voneinander abstehen, aber doch immer unter ein Geschlecht gehören."

„Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichtes," bemerkt Goethe ein andermal, „ist, daß es immer vor und zurück geht, daher sind alle retardierenden Motive episch. Es dürfen aber keine eigentlichen Hindernisse sein, welche eigentlich ins Drama gehören." Dieses Erfordernis des Retardierens werde durch die beiden Homerischen Gedichte „überschwenglich erfüllt". Im Epos dürfe der Plan nie gerade hin nach dem Ende zu schreiten — wie dies — genau umgekehrt — das Drama erheische. Beim Drama müsse schon die Exposition

auch Fortschritt der Handlung sein. Schiller konnte dem nur zustimmen. Diesem Ideal nähere sich erstaunlich, meinte er, sowohl der Ödipus des Sophokles, wie Shakespeares Macbeth.

b) Aristoteles' Poetik.

Wie erstaunte Goethe, da er die Poetik des Aristoteles wieder zur Hand nimmt. Er habe, als er dieselbe vor dreißig Jahren (demnach schon in Leipzig!) gelesen, von dem Sinne des Werkes gar nichts begriffen. Jetzt weiß er es nicht genug zu bewundern und zu beherzigen. Es sei eine schöne Sache um den Verstand in seiner höchsten Erscheinung.

> „Es ist sehr merkwürdig, wie sich Aristoteles bloß an die Erfahrung hält, und dadurch, wenn man will, ein wenig zu materiell wird, dafür aber auch meistens desto solider auftritt. So war es mir auch sehr erquickend, zu lesen, mit welcher Liberalität er die Dichter gegen Grübler und Krittler in Schutz nimmt, immer nur aufs Wesentliche dringt und in allem andern so lax ist, daß ich mich an mehr als einer Stelle verwundert habe."

Dafür sei aber auch des Aristoteles Ansicht der Dichtkunst und der besonders von ihm begünstigten Teile so belehrend, daß er ihn immer wieder vornehmen will. Auch um einige dunkle Stellen womöglich aufzuklären.

Auch Schiller, dem Goethe sein Exemplar der Übersetzung des Aristotelischen Werkes zukommen ließ, wußte es nicht genug zu rühmen.

> „Der Aristoteles," läßt er sich unterm 5. Mai 1797 vernehmen, „ist ein wahrer Höllenrichter für alle, die entweder an der äußeren Form sklavisch hängen,

oder die über alle Form sich hinwegsetzen. Jene muß er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen: denn es ist sichtbar, wieviel mehr ihm um das Wesen als um alle äußere Form zu tun ist; und diesen muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des Gedichts, und des Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zustand, in den er die französischen Ausleger und Poeten und Kritiker versetzt hat; auch haben sie sich immer vor ihm gefürchtet, wie die Jungen vor dem Stecken. Shakespeare, soviel er gegen ihn wirklich versündigt, würde weit besser mit ihm ausgekommen sein, als die ganze französische Tragödie. — —

„Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.

„Wie er die Poesie und die Geschichte miteinander vergleicht und jener eine größere Wahrheit als dieser zugesteht, das hat mich auch sehr von einem solchen Verstandes-Menschen erfreut."

So waren Goethe und Schiller bei der Revision ihrer Grundanschauungen in bezug auf die Gesetze der Bühnendichtung genau auf den Standpunkt Lessings gekommen. Insbesondere auch, wenn es das Verhältnis der Franzosen und des großen Briten zu den alten Griechen und ihrem Aristoteles ins Auge zu fassen und zu werten galt, ist es da nicht, als wiederholten sie nur Lessings Äußerungen?

c) Shakespeare.

Durch nichts war Schiller mehr betroffen, als da er, im November 1797, nach dem erneuten Studium der altgriechischen Tragiker, an der Hand des Aristoteles, Shakespeares drei Teile Heinrichs VI. und Richard III., die Tragödie der Häuser York

und Lancaster, wieder vornahm. Richard III. zumal dünkte ihm eine der erhabensten Tragödien, die er kenne.

„Alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Richtung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende."

Kein Shakespearesches Stück habe ihn so sehr an die griechischen Tragödien erinnert!

Auch die anderen Shakespeareschen Historien taten es Schillern so an, daß er es der Mühe wahrhaftig wert erachtete, sie allesamt für die Bühne zu behandeln. „Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden." Doch setzt er, bezeichnend genug! indem er Goethen diesen Vorschlag macht, vorsichtig hinzu: „Mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist."

Goethe entgegnete, den 29. November 1797:

„Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespeareschen Productionen Sie anlocken könnte. Da soviel schon vorgearbeitet ist, und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen brauchte, so wäre es ein großer Vorteil. Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des Wallenstein sich recht in Uebung gesetzt haben, so müßte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen."

So hatte sie erneutes vertieftes Studium der altgriechischen Klassiker wieder dem großen Briten zugeführt.

Wie kläglich erschienen, mit diesem Maßstabe gemessen, die bürgerlichen Rührstücke mit ihrer plat-

ten Alltäglichkeit, wie sie auch die weimarische Bühne unter Goethes höchsteigener Leitung überschwemmt hatten! „Uns kann nur das Christlich-Moralische rühren und, was recht populär, häuslich und bürgerlich ist. —

„Was? Es dürfte kein Cäsar auf Eurer Bühne sich zeigen,
Kein Achill, kein Orest, keine Andromache mehr?“ —
Nichts! Man siehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte,
Fähnriche, Sekretärs oder Husarenmajors.
„Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehen?“ —
Was? Sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
„Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?“ —
Das sind Grillen! Uns selbst und unsre guten Bekannten,
Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier.

Und Shakespeare? — „Kaum einmal im Jahre geht dein geharnischter Geist über die Bretter hinweg!“ — So lauten einige der vernichtenden Distichen in Schillers Parodie „Shakespeares Schatten“ überschrieben, die mit den Stücken des englischen Dichterkönigs seinen eigenen die Wege ebnen helfen sollte.

Goethe hatte zwar schon die Bereicherung des Repertoires durch die besten Ifflandschen und Kotzebueschen Stücke als keinen kleinen Gewinn geachtet.

„Einen großen und einzigen Vorteil" brachte vor allem Ifflands Auftreten als Schauspieler. Allein erst das Eingreifen Schillers hob das Niveau zureichend, um auch den höchsten Stil wagen zu können. „Hier kam," sind Goethes eigene Worte, „uns nun Schiller vorzüglich zu Hilfe; er stand im Begriff, sich zu beschränken, dem Rohen, Übertriebenen, Gigantischen zu entsagen; schon gelang ihm das wahrhaft Große und dessen natürlicher Ausdruck." „Die Räuber", „Fiesco" und „Kabale und Liebe" blieben indes verpönt — erst den „Don Carlos" ließ Goethe, als von zureichender „Beschränkung", zur Not gelten. Mit der Aufführung der Wallenstein-Trilogie im Winter 1798/99, mit dem Lager, wurde das neue Theatergebäude eingeweiht, begann die „klassische" Epoche der weimarischen Bühne unter Goethes und Schillers gemeinsamen Leitung. Sie rechneten auch mit dem Maßstab der Zeitereignisse, wie sie die französische Revolution und das Emporkommen des korsischen Cäsars zeitigten; diese sollten für das Große und Tragische empfänglicher machen.

„Und jetzt, an des Jahrhunderts ernstem Ende,
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn,
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit, wird gerungen,
Jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen, ja, sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen."

Rief Schiller im Prolog zu seinem Wallenstein.

Damit waren auch den Bühnenwerken des großen Briten die Tore geöffnet. Indes sollten seine

Meisterwerke trotzdem, wie Schiller uns selbst verraten hat, nur mit „aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist," zur Aufführung gelangen. Wie diese „Besonnenheit" zu verstehen war, erhellt greifbar genug aus Schillers Überarbeitung des „Macbeth".

Goethe scheint indes, als er an mehreren Abenden Schillers Überarbeitung mit ihm durchging, nur wenig zu erinnern gefunden zu haben. Die Erstaufführung erfolgte am 14. Mai 1800. Schon am 17. fand eine Wiederholung statt.

Im August 1803 wagte es Goethe auch mit dem Julius Cäsar. Wie es scheint ohne wesentliche Abänderungen. Er selbst leitete die Leseprobe und studierte die Schauspieler ein. Schiller ward von der Aufführung ganz bewältigt. Er nehme, schreibt er an Goethe, da er am folgenden Tage nach Jena ging, einen großen Eindruck mit.

> „Es ist keine Frage, daß der Julius Cäsar alle Eigenschaften hat, um ein Pfeiler des Theaters zu werden: Interesse der Handlung, Abwechslung und Reichtum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums — und der Kunst gegenüber hat er alles, was man wünscht und braucht. Alle Mühe, die man also noch dranwendet, ist ein reiner Gewinn, und die wachsende Vollkommenheit bei der Vorstellung dieses Stückes muß zugleich die Fortschritte unseres Theaters zu bezeichnen dienen."

Dies alles war Schillern von „unschätzbarem Wert", auch weil dadurch zugleich *sein* Schifflein gehoben wurde: die Empfänglichkeit für seinen Tell in spe.

1805 brachte Goethe, wie er selbst vermerkt, auch den „Othello" zur Aufführung, worüber indes nichts

Näheres bekannt ist. Im Oktober 1810 wird er auch „König Lear" mit Iffland auf die Bühne bringen. In welcher Form, mit welchen Änderungen oder Auslassungen, ist leider ebenfalls nicht bekannt geworden. Die Aufführung, vor allem die Art und Weise, wie Iffland den Lear gab, haben den Schauspieler Pius Alexander Wolff, einen der Auserlesenen und Vertrauten Goethes, schier bewältigt. „Ich habe mir eine so vollendete Darstellung," schreibt Wolff an Blümner nach Leipzig (Wahle, Das Weimarer Hoftheater, Schriften der Goethe-Gesellschaft VI, 116), „kaum denken können. Es ist das Höchste, Vollkommenste, was man sehen kann." Das wäre freilich schwerlich Schillers Urteil gewesen, dem Iffland zu wenig Tiefe und Poesie besaß. Auch Goethe ist von seiner ursprünglich fast schrankenlosen Bewunderung Ifflands zuletzt zurückgekommen. Immerhin ist Iffland der bedeutsamste Schauspieler gewesen, über den Goethe als Theaterdirektor verfügt hat.

Mit der Aufführung von „Romeo und Julia" wird es Goethe, worauf noch einzugehen sein wird, erst nach einer gründlichen Ummodelung versuchen, in der Weise, wie er eine solche im Wilhelm Meister einst mit Hamlet geplant hatte.

Als Theater-Direktor hatte Goethe übrigens nicht nur mit dem Geschmack des Tages zu rechnen, sondern vor allem auch mit der Leistungsfähigkeit der Schauspieler. Durch das Spielen in den hausbackenen bürgerlichen Rührstücken und Possen, auf dem Boden und im Gewande der Alltäglichkeit, hatten sie sich so sehr eines höheren, edleren Stiles entschlagen, daß schon eine gewähltere Sprache, gar

in Versen! schier unüberwindliche Schwierigkeiten darbot. Um sie aus diesem ihrem „Naturalisieren" in eine gewisse „Beschränktheit" zurückzuziehen, wie Goethe sich selbst ausdrückt (Tag- u. J.-Hefte 1800), schien Goethe nichts so dienlich, wie wieder zu den — französischen Klassikern in die Schule zu gehen! Und so griff er seinerseits, während Schiller an Shakespeares Macbeth arbeitete, zu Voltaires Mahomet.

d) Voltaire redivivus.

„Der liebe Gott verzeih aus Gnade
Ihm seine Henriade
Und seine Trauerspiele,
Und seiner Verschen viele —"

hieß es in der Grabschrift, wie sie Lessing jenem Voltaire 1779 gesetzt hat, dessen Trauerspiele er ein Jahrzehnt zuvor in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" so unerbittlich anatomisiert und an der Hand Shakespeares vernichtet hatte. Dieses Todesurteil hatte Goethe in seiner ersten Shakespeare-Begeisterung vorbehaltlos gegengezeichnet. Auch die Corneille und Racine schienen abgetan. Wir sahen indes, wie letzterer im Laufe der Jahre bei Goethen wieder so voll zur Geltung gekommen war, daß er ihm bei der Ausgestaltung seiner „Iphigenie" und seines „Tasso" geradezu maßgebend wurde. Jetzt, da französisches Wesen und Sprache im Gefolge des Sieges der Revolution und des Emporkommens Napoleons nicht mehr nur an den Höfen herrschte, sondern schon die breitesten Volksmassen zu erfassen begann, kam das Franzosentum frisch in Schwang. Hierfür mußte Goethe, dem das Französische schon

als Knaben, da der französische Befehlshaber in Frankfurt a. M., während des siebenjährigen Krieges, sein Quartier in dem Goetheschen Elternhause aufgeschlagen hatte, in Fleisch und Blut übergegangen war, besonders empfänglich sein. Es ging ihm damit fast wie Friedrich dem Großen selber, von dem er gelegentlich bemerkt (Riemer II, 692): „Was Friedrich II. so durchgreifend, imposant, gewinnend machte, hat er doch von den Franzosen gelernt." Voltaire war ihm zwar nicht, wie Friedrichen, der ausgezeichnetste Schriftsteller aller Zeiten und Völker, wohl aber, wie Louis XIV. ein französischer König im höchsten Sinne, „der höchste, unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller."

Goethe zählt (am Schluß der Anmerkungen zu Rameaus Neffen) die entsprechenden Vorzüge des französischen Wesens zu heiterer Übersicht auf: „Tiefe, Genie, Anschauung, Erhabenheit, Naturel, Talent, Geist, schöner Geist, guter Geist, Gefühl, Geschmack, guter Geschmack, Verstand, Ton, guter Ton, Hofton, Anmut, Harmonie, Eleganz" usw. bis „Vollendung". Von all diesen Eigenschaften und Geistesäußerungen könne man vielleicht Voltairen nur die erste und die letzte, die Tiefe in der Anlage und die Vollendung in der Ausführung, streitig machen. Alles, was von Fähigkeiten und Fertigkeiten auf eine glänzende Weise die Breite der Welt ausfülle, habe er besessen und dadurch seinen Ruhm über die Erde ausgedehnt.

Ist es zu verwundern, daß Goethe bei dieser Auffassung Voltaires auch für dessen Bühnenwerke sich so weit empfänglich erwies, daß er sie in seinem

Theaterrepertoire nicht missen wollte? Er selbst hatte noch in seiner Straßburger und zu Anfang seiner Frankfurter Zeit einen Mahomet konzipiert. Indes in der freien, losen dramatischen Form, wie ihm dies seine damalige Auffassung und Begeisterung für Shakespeare und zugleich die alten Griechen mit ihren Hymnen eingegeben hatten. Ihn interessierte und fesselte besonders die Entwicklung der religiösen Idee, wie sie sich in unmittelbarer Anknüpfung an die Natur, im Anschauen ihrer unfaßbaren Herrlichkeiten, im Traumleben Mahomets zum reinen Gottesbegriff ausgestaltet hätte. Wohl sollte Mahomet, dadurch daß er sich zum Völkerbezwinger und Eroberer aufschwang, auf einen Abweg geraten, in der Aufrichtigkeit und Innigkeit, der Wahrhaftigkeit seiner Religiosität Einbuße erlitten haben, doch sollte er sich angesichts des Todes wiederfinden und mit Gott versöhnen.

Das war freilich ein von Grund aus anderer Mahomet, als ihn der Jesuitenzögling und Skeptiker Voltaire konzipiert und zur Darstellung gebracht hatte. Goethe selbst war jedoch, im Gefolge seines Aufenthaltes im päpstlichen Rom und auch sonstiger Erfahrungen, zumal mit dem selbstgefälligen religiösen Schwärmer Lavater, der es ihm einst, da er sich mit seinem eigenen „Mahomet" trug, so angetan hatte, in der Beurteilung von Religionshelden überaus „kühl" geworden. Und so nahm er an Voltaires „Mahomet", dessen Glaube auf Betrug des abergläubischen Volkes hinausläuft, keinen sonderlichen Anstoß. Daß er bei der Übertragung des Voltaireschen Bühnenwerkes dem ursprünglicher Empfindung und damit der Poesie so baren Rhetor-

seine eigene Dichternatur unterlegte, scheint Goethen nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein. Ihm war bei seinem Unternehmen von vornherein nicht um den Inhalt, sondern um die Form zu tun. Schauspieler und Dichter sollten sich zugleich an die gewählte, rhythmische Sprache und an das Abgerundete und Geschlossene des Bühnenwerkes gewöhnen, mit Hilfe des Muster-Franzosen ihren kunstwidrigen „Naturalismus" überwinden. An der Einfachheit und Geschlossenheit des Dramas sollten sich auch die „Romantiker" ein Beispiel nehmen, welche damals mit ihren bis ins Kindische und Wahnwitzige ausschweifenden phantastischen Bühnenwerken in die Halme zu schießen begannen.

Durch die Vorführung des Voltaireschen Stückes in Goethes eigener Übertragung setzten sich Goethe und Schiller indes dermaßen in Widerspruch, zu dem, was man von ihnen erwartete, daß Schiller, um dem zu gewärtigenden Sturme zu begegnen und dem Mißverständnis vorzubeugen, beschloß, wie er sich (8. Januar 1800) ausdrückte, bei der Aufführung des „Mahomets" „das Publikum mit geladener Flinte" zu erwarten. So entstanden seine geharnischten „Stanzen" an Goethe.

„Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
Zu Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,
Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert,
Du opferst auf zertrümmerten Altären
Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?
— — — — — — — — — — —

Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.
Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem Ludwig wird es ausgesät —
— — — — — — — — — — —
Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt.
— — — — — — — — — — —
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne."

Indes könne der Thespis leichtgezimmerter Wagen nur „Schatten und Idole" tragen, dränge sich das „rohe Leben" heran, so drohe das leichte Fahrzeug umzuschlagen.

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.
— — — — — — — — — — —
Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene
Wird eine Idealwelt aufgetan.
Nichts sei hier wahr und wirklich, als die Träne:
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
— — — — — — — — — — —
Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie;
Die Bühne will sie wie die Welt entzünden,
Das Niedrigste und Höchste menget sie.
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie:
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.
— — — — — — — — — — —
Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden:
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist;

Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme, wie ein abgeschied'ner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Szene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Diese klassischen Verse Schillers bedürfen keiner weiteren Erläuterung. Man erkennt klar und deutlich, was mit der Ausgrabung Voltaires durch Goethe bezweckt werden sollte. War jedoch der eingeschlagene Weg, das gewählte Mittel zweckgemäß? Durch die Entthronung des leichtfertigen französischen Rhetors hatte Lessing den Weg zum englischen Dichterkönige freigemacht und damit die deutsche Dichtung angebahnt, wie sie in Goethe und Schiller selbst zur Entfaltung gekommen war, und nun sollte eben dieser Voltaire wie ein Geist aus Himmelshöhen die oft entweihte Bühne reinigen und zum würdigen Sitz der alten Melpomene machen! Wo blieben da die alten Griechen und der große Brite? Goethe und Schiller, dessen beredtes Plaidoyer das Bedenkliche des Unterfangens nur zu deutlich durchblicken läßt, verrieten, wie sie selbst gegenüber einer erneuten Ansteckung durch die französische Rhetorik und Hofdramatik keineswegs immun waren. Hat nicht Schiller selbst durch seine Überarbeitung des „Macbeth", in eben diesen Tagen, bekundet, daß sie entschlossen waren, auch den großen Briten der französischen Heckenschere zu unterwerfen, mehr oder minder der Voltaireschen Schablone anzupassen!

A. W. Schlegel, der gewiegteste Kenner Shakespeares, der erste, der seine Bühnenwerke ohne jede Einschränkung zur Geltung hat bringen wollen, urteilte (Vorlesungen über dramat. Kunst und Literatur. 2. Ausgabe. 1825. IV. 177) über Goethes Über-

tragung von Voltaires „Mahomet", dem er dessen „Tankred" auf dem Fuße folgen lassen wird: „Goethes Worte und Rhythmen haben immer einen goldenen Klang, aber als Übersetzungen können wir diese Arbeiten nicht für ganz gelungen halten, und man müßte es bedauern, wenn etwas gelungen wäre, das gar nicht hätte unternommen werden sollen."

Wohl hat Voltaire, nach der französischen Revolution, noch eine Wiederauferstehung, auf deutschem Boden sogar, erlebt, als Napoleon, mit seinem Talma, 1808, auf dem Kongresse zu Erfurt dessen „Mahomet" und „Cäsar" vor einem Parterre von deutschen (!) Königen aufführen ließ, nicht am wenigsten, um dem deutschen Dichterfürsten, der dazu von Weimar herüberkam, damit zu imponieren und nicht ohne dessen Beifall. Doch hat selbst Goethes Verdeutschung weder Voltaires „Mahomet" noch seinen „Tankred" auf die Dauer zu neuem Dasein erwecken können. Lessings Todesurteil bleibt in Kraft. Die Franzosen selbst haben ihn, der in Goethes Vorstellung ihre besten Eigenschaften wie kein anderer in sich vereinigt hätte, seit den Tagen Lamartines, Hugos und Mussets, als „Dichter" längst zu den Toten geschlagen.

13. Goethes „Eugenie oder natürliche Tochter".

Goethe selbst vermerkt in den „Tag- und Jahresheften", daß, als er zu Ende des Jahres 1800 Voltaires „Tankred" in Jena bearbeitete, seine dortigen „geistreichen Freunde" den Vorwurf laut werden ließen, daß er sich zur Unzeit so emsig mit französischen Stücken beschäftige und nichts eigenes vornähme. Diese Mahnung veranlaßte ihn: sich an die Ausarbeitung seiner „Natürlichen Tochter" zu machen, die er bereits 1799 konzipiert und zu schematisieren begonnen hatte. Man muß diese Daten im Gedächtnisse haben, um zum Verständnis und zur Beurteilung der so umstrittenen Dichtung den richtigen Standort zu gewinnen. Verrät sie doch ihrer ganzen Beschaffenheit nach nur zu deutlich die französierende Tendenz, wie sie Goethen damals so unwiderstehlich befallen hatte.

Dem Drama liegen bekanntlich die Memoiren der Stephanie v. Bourbon-Conti zugrunde und Goethe bereitete sich in der Dichtung „ein Gefäß, worin er alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederlegen wollte". So ist die französierende Tendenz nicht nur in der Form, sondern auch dem Stoffe nach gegeben.

Mit seiner „Natürlichen Tochter" schritt Goethe auf dem Wege weiter, den er mit „Iphigenie" und

„Tasso" betreten hatte. Er verlor sich dabei immer mehr ins Irreale. Bei der „Iphigenie" hatte ihm Euripides zum Rückhalt gedient und war er darauf bedacht gewesen, den Anschluß an die alten Griechen zu gewinnen. Der „Tasso" hatte, wenn er auch mehr das Goethesche Weimar, als das Tassosche Ferrara widerspiegelte, das Zeitalter der italienischen Renaissance zum Gerüste. Die „Natürliche Tochter" hatte, wie einst der „Clavigo", die Dramatisierung eines Beaumarchaisschen Memoires, die unmittelbare Gegenwart zum Gegenstande, aber nur, um sie in ein dichterisches Jenseits zu entrücken. Während indes dem „Clavigo" ein persönlichstes Erlebnis Goethes: seine Losreißung von Friederike Brion, zum Kerne dient, galt es jetzt nur ein außerpersönliches, allgemeines Erlebnis, die französische Revolution, dichterisch zu verarbeiten, wobei sich Goethe offenbar in der Objektivierung nicht genug tun konnte. Dabei hatte er zu der ganzen Bewegung kein innerliches Verhältnis. War sie doch zum Ausbruch gekommen, eben da er, im Gefolge seiner italienischen Reise, mit der politischen Welt ein für allemal seinen „Frieden" geschlossen, will heißen: ihr unwiderruflich Valet gesagt hatte. Er kehrte nach Weimar „heim" in den stillen Hafen, den er durch eigene 10jährige staatsmännische Betätigung sich und seinem Lebenswerke: der Förderung von Kunst und Wissenschaft, gesichert zu haben wähnte. Der Ausbruch der Revolution störte und durchbrach ihm seine stillen Kreise so grausam, daß ihm geradezu der Boden unter den Füßen hinweggenommen wurde. Er tut das Erdenkliche, sich die unleidliche Störung vom Halse zu halten. Selbst während des Feldzugs

nach Frankreich hinein, bis nach Valmy, wo die Kanonade, welche den Rückzug der Österreicher und Preußen einleitete, ihm den Beginn eines neuen Weltalters ankündigte, mitten in der Aufregung des Feldlagers wird er mit seiner Farbenlehre und physikalischen Experimenten aller Art beschäftigt sein. Sein ganzes Sinnen und Trachten blieb, wie das in „Hermann und Dorothea" so klar zum Ausdruck kommt, darauf bedacht, der so unaufhaltsam hereinbrechenden Sturmflut womöglich noch einen Damm entgegenzusetzen. Nichts lag ihm ferner, als sich in den Krater an der Seine hineinzuversetzen, die welterschütternde Bewegung aus ihrem eigenen Innern heraus zu erfassen und zur Darstellung zu bringen. Schon die ersten Erderschütterungen hatten ihn bis ins Mark hinein ergriffen, mit Schrecken und Entsetzen erfüllt. Die ungeheuerliche Halsbandgeschichte, die den Pfuhl der in der Zersetzung befindlichen obersten Gesellschaftsschichten jählings aufdeckte, hatte ihn so erregt, daß seine Freunde, wie er selbst berichtet, ihn geradezu von Wahnsinn befallen wähnten. Ihm war die Revolution ein — Rührmichnichtan. Und doch sollte seine „Natürliche Tochter" sie zum Inhalte haben! Ihrem stofflichen Inhalt nach ist diese denn auch Schale ohne Kern, um nicht zu sagen eine hohle Nuß, wie man sie übergoldet an den Christbaum hängt.

Die Fabel — und auf die Fabel kam in seiner eigenen Vorstellung, wie wir aus den bezüglichen Erörterungen mit Schiller sahen, nicht weniger denn alles an — ist geradezu insipid. Ein Herzog am Hofe eines französischen Sonnenkönigs, seines Neffen, erlangt von diesem, daß seine uneheliche Tochter,

die er mit einer Vollblutprinzessin gezeugt, als Prinzessin von königlichem Geblüt anerkannt werde. Im selben Augenblick stürzt diese, die Heldin des Schauspiels, in ihrer tollkühnen Verwegenheit auf der Jagd, daß sie wie tot liegen bleibt. In den Armen des Herzogs, ihres so glücklich-unglücklichen Vaters, schlägt sie, in Gegenwart Seiner geheiligten Majestät des Königs selber, die Augen wieder auf und ist Prinzessin! Sie schwelgt alsbald, unter den Augen ihrer Hofmeisterin, in der Herrlichkeit des ihr geschenkten Schmuckes. Dazu der Schrank mit all seinen Spiegeln!

„Und diese Spiegel, fordern sie nicht gleich
Das Mädchen und den Schmuck vereint zu schildern?"

Gar, als sie das breite, bunte Band des Hausordens entdeckt!

„Das Ordensband der ersten Fürstentöchter!
Auch dieses werd' ich tragen! Nur geschwind!
Laß sehn, wie es kleidet! Es gehört
Zum ganzen Prunk; so sei auch das versucht!"

Sie legt das Band an und ruft, als wäre sie ihr eigener Großhofmeister geworden:

„Nun sprich vom Tode nur, sprich von Gefahr!
Was zieret mehr den Mann, als wenn er sich
Im Heldenschmuck zu seinem Könige,
Sich unter seinesgleichen stellen kann?"

Im „Mutgefühl" kriegerischer Erhabenheit, „prächtig ausgerüstet, was ihr begegnet zu erwarten", triumphiert sie:

„Unwiderruflich, Freundin, bleibt mein Glück."

So scheint sich Eugenie zu einer zweiten Jungfrau von Orleans entpuppen zu wollen. Indes nur, um, da ein Prinz, der durch ihre Anerkennung in seinem Einkommen und Erbe beeinträchtigt worden ist, sie heimlich ermorden lassen will, inkognito mit ihrer Hofmeisterin in die West-Antillen zu flüchten. Damit sie dort in Sicherheit bleibe, wird ausgesprengt: sie sei wieder auf halsbrecherischem Ritte gestürzt und dieses Mal wirklich ums Leben gekommen. Selbst der Herzog, ihr Vater, muß es glauben. Ein weltlicher Priester wird sich dazu hergeben, die Tragikomödie bis in die letzte Konsequenz durchzuführen. Er schildert dem Herzog, wie die Zerschmetterte in seinen seelsorgerischen Armen ihren letzten Atemzug getan habe und wie er nunmehr angesichts des vom Altar aus sichtbaren Sarkophages, in welchen ihre verstümmelte Leiche gebettet worden wäre, täglich, wenn er die Messe liest, für sie betet. Der Jammer, die mehr als wortreiche Klage des Vaters ist schier endlos. Hat er doch die Tote nicht einmal sehen dürfen, weil sie so entsetzlich entstellt gewesen wäre! Dafür bekommen wir anderen in der nächsten Szene die Geflüchtete in den West-Antillen nach Herzenslust zu Gesichte und zu Gehör. Außer ihrer Hofmeisterin ist ein Richter bei ihr, der für den Beistand, den er ihr geleistet, zum „Gerichtsrat" aufgerückt ist. Diese königliche Beförderung gibt ihm ein solches Hochgefühl ein, daß er in Liebe zur Prinzessin entbrennt und um ihre Hand wirbt. Eine wirkliche Ehe mit dem Bürgerlichen einzugehen, erachtet sie nicht für angängig, dafür aber gibt es in der römischen Kirche Josephsehen. Sie kann ihn zum Ehemann nehmen und doch wie eine Schwester

mit ihm leben. Der königliche Gerichtsrat und Ehemann in spe ruft:

„Und wenn der Priester sich sein Leben lang
Der unsichtbaren Gottheit niederbeugt,
Die im beglückten Augenblick vor ihm
Als höchstes Musterbild vorüberging,
So soll von deinem Dienste mich fortan,
Wie du dich auch verhüllest, nichts zerstreun."
Eugenie: „Ob ich vertraue, daß dein Äußr'es nicht,
Nicht deiner Worte Wohllaut lügen kann,
Daß ich empfinde, welch ein Mann du bist,
Gerecht, gefühlvoll, tätig, zuverlässig:
Davon empfange den Beweis, den höchsten,
Den eine Frau besonnen geben kann!
Ich zaudre nicht, ich eile, dir zu folgen.
Hier meine Hand! Wir gehen zum Altar!"
(Und der Vorhang fällt.)

Dies ist allerdings nur der erste Teil der Trilogie, wie sie Goethe plante und entworfen hatte. Wir erfahren indes von dem weiteren wenig mehr, als daß die Revolution zum Ausbruch gekommen und Eugenie mit ihrem Gerichtsrat nach Paris zurückgekehrt ist, wo sie ins Gefängnis kommt. Es stellt sich heraus, daß die Achse der Fabel und zugleich des Schicksals der Eugenie schon im ersten Teil gegeben worden ist, durch ein Sonett, das sie heimlich, in ihrer ersten Ordensbandbegeisterung, gedichtet und in der geheimen Lade ihres Schrankes versteckt hat, in der sie als Kind ihr heimlich entwendetes Naschwerk in Sicherheit zu bringen pflegte. In diesem Sonett hat sie dem Könige als ein Sprößling seines Stammes, dem es beschieden worden, „an dem Fuße der festen Thronen, beglückt zu wohnen", gelobt: das Leben, das er ihr gegeben, für

ihn zu lassen. Wie dies Sonett die Peripetie des ganzen Trauerspiels bedingt, was es alles für Folgen nach sich zieht, ist Goethes Geheimnis geblieben.

Dies das Gefäß, in welches Goethe alles getan hat oder vielmehr hat tun wollen, was er über die französische Revolution zu sagen hatte! Statt des Dichters Wolfgang v. Goethe tritt uns in dieser seiner „Natürlichen Tochter" bereits der Wirkliche Geheime Rat und Hofmann Goethe, mit Stern und Ordensband, entgegen, der in seinen Prunkgemächern die Huldigung seiner Gäste feierlichst entgegennimmt, indem er ihnen, ohne eine Miene zu verziehen, gnädigst einen Finger seiner rechten Hand darreicht. Von der Monarchie, die durch die französische Revolution in Frage gestellt wird, hören und sehen wir in seiner „Natürlichen Tochter" nichts, als was ein Hofmann, dem der Hofstaat alles ist, in sich aufgenommen hat. Der Staat, das Gemeinwesen als solches, ist so gut wie nicht vorhanden. So ist das Gefäß, auf dessen Inhalt uns Goethe so gespannt gemacht hat, so leer geblieben, wie die drei Kistchen, zwischen denen die Freier der Porzia zu wählen haben. Was aus dem Königtum Frankreich, aus der so mit Umsturz von Grund aus bedrohten gesellschaftlichen Ordnung wird, von dem welthistorischen Vorgange, welcher zum dichterischen Ausdruck kommen sollte, erfahren wir nur, daß eine Prinzessin als natürliche Tochter auf die Welt gekommen ist, vom Könige als vollblütig anerkannt wird, ein Sonett dichtet und mit einem Richter bürgerlichen Standes, der zum Gerichtsrat aufrückt, eine Josephsehe eingeht. Das „Volk" bleibt ganz aus dem Spiele.

Man fragt sich immer wieder, wie Goethe der-

artigen Nichtigkeiten solche Bedeutung hat beilegen können. Wie alles, so suchte er offenbar auch den Hofstaat als ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk zu erfassen, in welchem auch das kleinste Rädchen seine „Bedeutung" hat. Vollends in der dichterischen Ekstase wird ihm auch das Nichtssagenste „bedeutend". Es hängt das mit der Feierlichkeit seiner Stimmung und Haltung zusammen, die ihrer ganzen Wesenart nach nur zu leicht ins Ungreifbare und damit ins Leere ausschweift. Während der Ausgestaltung seiner „Natürlichen Tochter" zog er sich so streng von jeder Berührung mit der Außenwelt zurück, daß er, um sein Geheimnis ganz für sich zu behalten, nicht einmal Schillern sein Vorhaben verriet, der ihn infolgedessen, wie er selbst vermerkt, für tat- und teilnahmslos hielt. Ihn hätte dabei der „Aberglaube" bestimmt, der ihn befürchten ließ, daß er sonst das Dichterwerk nicht zuwege bringen werde. So ist seine „Natürliche Tochter" inmitten mannigfaltigster Betätigungen, aus denen sich der Überbeschäftigte nur notdürftig wenige Tage und Stunden zu retten vermochte, in mühsam errungener Weltabgeschiedenheit zur Welt gekommen.

Dazu die abstrakte Kunsttheorie, wie er sie damals in sich ausgebildet hatte. Wie sympathisch hatte es ihn doch berührt, wenn Schiller beim Lesen des „Ödipus" und der „Antigone" des Sophokles vermerkte, wie wenig „Individuelles" die Gestalten hätten, wie insbesondere Kreon nur „die kalte Königswürde" darstelle. War Schiller nicht der Meinung gewesen, daß man mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser auskomme? Sie exponierten sich geschwinder und ihre Züge seien per-

manenter und fester. Die Wahrheit leide dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt seien, als bloßen Individuen. Hatte nicht Goethe dem freudig beigestimmt, indem er meinte, daß dies „Abstraktum" erreicht werden könne nur durch das, was man „Stil" nenne? Die Franzosen sündigten, indem sie solche „Abstrakta" handhabten, nur dadurch, daß es bei ihnen „Manier" sei. Eben um einem derart auf das Abstrakte gerichteten Stile die Wege zu ebnen, hatte Goethe den Franzosen Voltaire zu Hilfe genommen, schon hierdurch nur zu deutlich bekundend, wie die Form ihm so sehr das Wesentliche schien, daß er darüber den Inhalt, selbst den poetischen Gehalt vollkommen hintansetzte. Hatte nicht endlich Schiller in seinen Stanzen an Goethe noch einmal auf das Nachdrücklichste hervorgehoben, wie der Thespiswagen nur „Schatten und Idole" zu tragen vermöge — gleich dem „Acherontschen Kahn"?

Genau nach diesem Rezepte hat Goethe offenbar seine „Natürliche Tochter" gestaltet. Aus dem Gefäß, in welches er alles bringen wollte, was er über die französische Revolution gedacht, ist solcherweise der „Acherontsche Kahn" geworden, der nur Abgeschiedene, blut- und fleischlose Schatten und Idole zu tragen vermag. Wofür Goethe allerdings Schillers vollen Beifall gewann, der die „reine Kunst" der „Natürlichen Tochter" nicht genug rühmen konnte. Auch Herdern tat es die „Silberstift"-Zeichnung an. Was Wunder, daß sich Goethe in der „ätherischen" Atmosphäre so gefiel?

Das Erstaunlichste und Beklagenswerteste aber ist, daß es nur zu viele Goethe-Forscher und Dar-

steller gibt, welche heute noch die Unnatur und Insipidität der „Natürlichen Tochter" nicht genug bewundern und anpreisen können. Nur weil hier und dort ein Weisheitsspruch in Goethes „goldenen Rhythmen" hervorleuchtet. Wie selbst die Goethesche Meisterschaft in der Handhabung der Sprache durch die Leerheit des Gespinstes in die Brüche gegangen ist, dürften die angezogenen Verse zur Genüge belegen. Man beachte nur „diese Spiegel", die „das Mädchen und den Schmuck vereint zu schildern" fordern und dies noch „gleich". Derartige Entgleisungen sind entschieden symptomatisch.

Dahin, in solche gestaltlose „höfische" Leere, war der Dichter des „Götz", des „Faust" und des „Egmont" geraten, indem er sich den Klassikern der französischen Hofdichtung wieder zuwandte und dadurch immer weiter von jenem Shakespeare abkam, der ihm einst alles gewesen war, den er indes in seiner Eigenschaft als Meister der Bühnendichtkunst nie erfaßt hat. Bedarf es hierzu noch eines Beweises, so hat diesen Goethe selbst noch einmal, in nicht zu überbietender Weise an die Hand gegeben durch seine „Bearbeitung" von dessen „Romeo und Julia".

14. Umgestaltung von Shakespeares „Romeo und Julia".

Goethe hielt dafür, daß die primitive Einrichtung der Shakespeareschen Bühne unwiderruflich dahin sei. Die von ihm gemachten Versuche, die Dramen des großen Briten in ihrer überlieferten Gestalt auf die komplizierte moderne Bühne mit ihrem umständlichen Szenenwechsel zu bringen, mißlangen, Schauspieler und Zuschauer versagten gleicherweise. Und so mußten, sollten die Shakespeareschen Bühnenwerke wieder aufleben, diese in seiner Vorstellung umgeschmolzen und der modernen Bühne angepaßt werden.

Es war aber nicht nur dieses Moment, was ihn bestimmte, es mit einem Umguß zu versuchen. Goethe hatte sich so entschieden wieder dem „regelmäßigen" Drama zugewendet und damit dem französischen Muster, daß er den „Will of all Wills" geradezu durch die Voltairesche Brille sah und kurzerhand zur französischen Heckenschere griff, um ihn „annehmbar", um nicht zu sagen „hoffähig" zu machen. Mit „Romeo und Julia" ist er dabei verfahren, wie es Voltaire selbst, wenn er in seiner „Semiramis" das Gespenst des Hamlet äffte oder in der Zaire, im Orismane den Othello, kaum vernichtender hat fertigbringen können.

Auf nichts hatte Goethe, wie wir uns erinnern, nach dem Vorgange Herders, seinerzeit mehr Wert gelegt, nichts an Shakespeare mehr bewundert, als die urwüchsige, naturgemäße, unauflösliche Verwachsung der vorgeführten Begebenheit mit der sie bedingenden Atmosphäre und Lokalität. Die Tragödie „Romeo und Julia" wurzelt in der Sommerschwüle des düstern Verona mit seinen dicken Mauern und engen Gassen und seinen in siedender Leidenschaft dahinlebenden Bewohnern. Shakespeare versetzt uns dementsprechend gleich eingangs in die enge Gasse, in der die Dienerschaft und das Gefolge der Montechi und Capuletti unvermeidlich aufeinanderstoßen und aneinandergeraten. Wie lösen sich da die Zungen und die Degen! Drückende Schwüle und Wetterleuchten künden das im Anzug befindliche Gewitter an. Das gab offenbar zu viel „Verwirrung", das mußte entschieden „einfacher" werden. Wozu die unheimlichen Straßenszenen, welche dem Maskenballe im Hause des alten Capulet voraufgehen? Warum nicht baldmöglichst in den Ballsaal versetzen und sich dort alles abspielen lassen?

Als der Vorhang aufgeht, befinden wir uns vor dem Capuletschen Hause, das zum Ballfest geschmückt wird, in festlicher Stimmung. Regisseur und Schauspieler Wolf hatte den glücklichen Einfall dieser „Vereinfachung" gehabt, den Goethe dankbar beherzigte. Die Diener des Capulet schmücken die Tür mit Lampen und Kränzen und singen dabei:

„Zündet die Lampen an,
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus!

Ehret die nächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus."

Romeo und Benvolio kommen dazu. Benvolio ruft zwar: „Verflucht Gesindel!" und will vom Leder ziehen. Romeo indes gebietet ihm Halt. „Für diesmal suche sich dein Schwert die Scheide. Beleidigt uns der feilen Knechte Schar? Des Brot sie essen, dessen Lied sie singen." Romeo erinnert an den Bann, mit dem der Prinz jeden bedroht hat, der den Frieden der Stadt wieder störe. Er, Romeo selbst, bedarf der Zerstreuung, um die Rosalinde zu vergessen, auf die er, da sie seine „Treu' und Liebe schlecht vergolten", Verzicht geleistet hat, und will sich daher unter die zum Hause des Capulet hereinströmenden Masken mischen. So gefällt er dem Benvolio. Und dieser macht daher mit.

Solcherweise bringt Goethe eine neue Ouverture, nicht nur in bezug auf die Veranschaulichung des unerbittlichen Zwistes zwischen den Häusern Capulet und Montechi, — er schneidet das Vorleben Romeos ab. Wie konnte Shakespeare die Hochglut des Liebesfeuers in der Brust des Jünglings uns greifbarer vor Augen stellen, als indem er ihn zunächst in hoffnungsloser Liebe zur Rosalinde entbrennen und leiden läßt? Je leidenschaftlicher er sich dieser einseitigen Liebe hingegeben hat, desto begreiflicher wird der so spontane Seelenaustausch mit der Julia, die von ähnlicher Liebessehnsucht erfüllt, ihm mit gleicher Liebe entgegenkommt. Ihre Augen brauchen sich nur zu begegnen, um ihre Herzen auf immer zu vereinigen. Statt dessen hören

wir bei Goethe nur nebenbei, daß Romeo auf Rosalinde verzichtet hat und — um die unglückliche Liebe ganz loszuwerden, der — „Zerstreuung" bedarf, wie er solche als Eindringling auf dem Maskenfeste des Todfeindes seines Hauses zu finden gedenkt. Zu diesem Behufe versieht er sich sogar mit der Maske eines Pilgers. Hierzu hat Goethen augenscheinlich Shakespeare selbst die Anregung gegeben, indem Romeos Lippen die Lippen Julias berühren, wie die Lippe des Pilgers die Lippe einer Heiligen! Julia erscheint ihrerseits als Pilgerin.

Wieviel oder wie so garnicht vielmehr Goethe sich an Shakespeares Psychologie und Charakteristik gebunden erachtete, wie willkürlich, um nicht zu sagen absurd, er dessen Gestalten durcheinander gewürfelt hat, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen, beweist schlagend, daß er aus dem ritterlichen Träumer und redseligen Phantasten Mercutio einen — dickwanstigen Falstaff gemacht hat! „Ihr habt gut reden," führt sich dieser Mercutio-Falstaff ein, „ihr andern Zahnstocher, ihr Bohnenstangen! Ihr hängt Lappen auf Lappen über euch her: wer will euch da herauswickeln? Aber ich, mit dem schwersten Mantel, mit der wunderlichsten Nase, ich mag auftreten, wo ich will, gleich lispelt einer hinter mir drein: Da geht Mercutio!" (Warum nicht wenigstens: Falstaff?) Und abermals, da er dem Prinzen die Stadt mit „großer Kenntnis" schildert: „Ist's doch, als wenn alle Schneider in Verona Wundärzte wären, und man nur so vor die Werkstatt hintreten dürfte und rufen: Heda, Meister! Heda, Geselle! Junge! Heraus mit euch! Nadel und Zwirn, Nadel und Seide! Da flickt mir einmal den Arm,

die Brust, den Bauch zu, ebenso als wenn's alte Wämser wären, die gelegentlich so einmal einen Riß kriegen."

Nebenbei dient dieser fadenscheinige Falstaff-Affer dazu, den Prinzen als Herrscher in der bengalischen Beleuchtung von Goethes „Natürlicher Tochter" erstrahlen zu lassen. Da der Prinz, seinen „Tabarro" entfaltend und damit sein Inkognito aufgebend, die — im Ballsaal! — mit entblößtem Degen aneinander Geratenen, beschwichtigen will, indem er meint, daß „ein freundlich, ein versöhnend Wort" an sie gerichtet, während er sich in „ihre Feste" mischt, vielleicht mehr wirke, als ein strenges vom Thron herabgesprochenes, ruft Mercutio-Falstaff, als Musterhöfling: „Dächte jedermann, wie Eure Hoheit, so müßte man zu jedermann Eure Hoheit sagen." Worauf der Prinz:

„Gern teilt' ich meine Hoheit unter alle,
Wenn nur daraus ein ganzer Fried' entstünde".
Mercutio: „Den ganzen Frieden schafft die eine Hoheit."

Dies in einem Shakespeareschen Stück, in welchem er die ganze Ohnmacht der kleinen Hoheit von Verona so handgreiflich an den Tag legt! Goethe läßt sogar diese „eine Hoheit", die den „ganzen Frieden schafft", an eine Heirat zwischen den Capuletti und Montechi denken. Er streift derart, ohne es zu ahnen, geradezu die Achillesferse der Shakespeareschen Tragödie, die mit der Unversöhnlichkeit der beiden feindlichen Häuser, denen Romeo und Julia entsprungen sind, steht und fällt. Es ist nur zu wahr, daß die Liebe zwischen Romeo und Julia ebensogut zur Versöhnung der Montechi und Capu-

letti bei einem Hochzeitsmahl hätte führen können, wie ihr tragischer Hingang in der Totengruft solche herbeiführt. Was Romeo und Julia trennte, war demnach nur — Menschliches. Ihr Verhängnis wird schließlich durch ihr eigenes Ungestüm bedingt. In seinem „Othello" wird Shakespeare, wie wir uns erinnern, den tragischen Knoten ganz anders unauflöslich schürzen, indem er zwischen dem Mohren und der Venetianerin unüberwindlichen Rassengegensatz und damit die Natur selbst stellt.

Prinz: „In trüber Zeit besieget allermeist
Die Launen des Geschicks ein heitrer Geist."
Mercutio-Falstaff: „So ist's, mein Fürst! Und so sind jederzeit
Auch meine Possen eurem Dienst bereit."

Auf diesen Ton ist, im Gefolge des Ballfestes, an welchem der Prinz inkognito teilnimmt, der ganze Eingang der Tragödie gestimmt!

Die Gartenszene im Mondenschein, mit der bei Shakespeare der zweite Aufzug einsetzt, wird noch in den ersten Akt verlegt. Dabei kommt die so wirksame Vorszene, da Benvolio den Romeo zurückzuhalten sucht, durch welche so packend veranschaulicht wird, wie Romeo, um der Geliebten willen, frohgemut sein Leben dransetzt, in Wegfall. Dafür monologisiert Romeo:

Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt!
Wer weiß von Durst am Quell, der ewig kühlt?
Die Wunde schmerzt! Wer dächte sich die Narben.
Der Durstige, soll er am Quelle darben?
Nein! hier ist die Wund' und Quell', und Schmerz und Heil.
Sei was es will, es werde mir zuteil.

Und Julia erscheint hinter dem Fenster im Schleier.

Diese Anführungen mögen genügen. Der Schluß wird so zusammengeschnitten, daß die beiden ihrer einzigen Kinder beraubten Väter nicht mehr auftreten, um sich vor der Gruft, welche die Opfer ihres Hasses birgt, zu versöhnen.

Auch wird der Pater Lorenzo, der, indem er den Stellvertreter Gottes spielte, das ganze Unheil angerichtet hat, nicht mehr zur Rechenschaft gezogen. Dafür spricht er nach einer Pause das Schlußwort:

Auch sie ist hin! Damit bekräftigt werde,
Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rat verstiebt zu nichts,
Und Torheit sieht sich von Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich, oft
Gefährlicher, als Böses unternehmen.
Die ehrne Pforte mög' euch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren. (!)
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Vor sich selber rechtfertigte Goethe sein Unternehmen (Riemer, II. 655.), indem er meinte, das Shakespearesche Stück zu „konzentrieren" und „den in seinen Hauptteilen so herrlich behandelten Stoff von allem Fremdartigen reinigen" zu müssen, welches, „obgleich an sich sehr schätzbar, doch eigentlich einer früheren Zeit und einer fremden Nation angehörte, die es gegenwärtig selbst nicht einmal mehr brauchen kann". Beachtenswert ist auch, daß die Erstaufführung am 30. Januar 1812 zum Geburtstage der Herzogin Luise geplant war und erfolgt

ist. Das hat den „festlichen" und „höfischen" Ton wahrscheinlich mit bedingt.

Goethe vermerkt: „Diese Arbeit war ein großes Studium für mich, und ich habe wohl niemals dem Shakespeare tiefer in sein Talent hineingeblickt. Aber er, wie alles Letzte, bleibt denn doch unergründlich." Und doch meinte er, das so bewunderte Meisterstück so gründlich umschmelzen zu müssen!

Man versteht, wie Goethe, trotz des wiederholten Erfolges, den er mit der Aufführung in Weimar erzielte, es für ratsam gehalten hat, das so zugerichtete Drama des großen Briten im Druck nicht zugänglich zu machen.

„Für den Druck ist das Stück nicht geeignet," schreibt er an Cotta unterm 21. Februar 1812, „auch möchte ich denen abgöttischen Übersetzern und Konservatoren Shakespeares nicht gerne einen Gegenstand hingeben, an dem sie ihren Dünkel auslassen können."

Zweifelsohne hat Goethe hierbei vor allem an die Gebrüder Schlegel gedacht, die, wenn es Shakespeare galt, stets schlagfertig auf Wache standen. Stand bei A. W. Schlegel doch in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur zu lesen: wie er im ersten Bande der von ihm und seinem Bruder herausgegebenen Charakteristiken und Kritiken bereits in einem Essay über „Romeo und Julia" die sämtlichen Auftritte der Reihe nach durchgegangen, und die innere Notwendigkeit eines jeden in bezug auf das Ganze geprüft habe.

„Ich habe gezeigt, warum gerade ein solcher Kreis von Charakteren und Verhältnissen um die beiden Liebenden her gestellt sei; ich habe die Bedeutung

des eingestreuten Scherzes erklärt und den Gebrauch der hier und da erhöhten poetischen Farben gerechtfertigt. Aus allem diesem schien mir unwiderleglich hervorzugehen, daß man bis auf einige unverständlich gewordene oder dem heutigen Geschmack fremde Spiele des Witzes (Nachahmungen des damaligen Gesellschaftstones) nichts hinwegnehmen, nichts hinzufügen, nichts anders ordnen könnte, ohne das vollendete Werk zu verstümmeln und zu entstellen."

A. W. Schlegel urteilte denn auch über Goethes Bearbeitung, wie er sie wohl selbst in Weimar von der Bühne aus kennen gelernt hat:

„Es ist überhaupt nur einem so großen Dichter wie Goethe zu vergeben, wenn er das Meisterwerk eines anderen so grausam behandelt, wie mit diesem Trauerspiel wirklich geschehen ist, wo man vom Original so wenig wiederfindet und selbst das, was noch dasteht, durch die sonderbare Umstellung in einem ganz andern Lichte erscheint und seine wahre Bedeutung verloren hat."

Diese strenge Sentenz des Kunstkritikers hat Riemer, Goethes Famulus, nicht weniger aus dem Häuschen gebracht, als wenn einer dem Doktor Faust in Gegenwart seines Wagner zu nahe getreten wäre. Durfte Riemer sich doch rühmen, daß Goethe bei der Bearbeitung des Shakespeareschen Stückes ihn, namentlich wegen der Sprache, zu Rate gezogen und sogar eine Szene von *ihm* mit aufgenommen hat! Schlegel ist denn auch für Riemer der „große Shakespearomane, der als Kritiker noch über dem Dichter selber steht und mit grobem Selbstempfinden jeden wegbeißt, der nur *auch* ein Wort sagen möchte, wie ihm die Sache erscheint." Wenn nur nicht Goethes Dichternatur den Kritiker in ihm gelähmt und

umgekehrt Schlegels absoluter Mangel an dichterischer Schöpferkraft den Kritiker zur vollen Entwicklung hätte kommen lassen! Nie hat Schlegel sein kritisches Schwert mit zureichenderem Grunde gezogen, als da es Shakespeares „Romeo und Julia" gegen das Wolf-Goethe-Riemersche Machwerk, welches das Original des englischen Dichterkönigs von der Bühne zu verdrängen bestimmt war, zu schützen galt.

15. Vollendung von „Faust" Erster Teil.

Die schier unerschöpfliche Fülle und Spannkraft von Goethes dichterischem Genius ist nie augenfälliger in die Erscheinung getreten, als da er, zur Zeit, da er seine „Natürliche Tochter" dichtete und Voltaires Mahomet und Tankred verdeutschte, seine Faust-Dichtung wieder aufnahm, um aus dem Fragment, wie er es 1790 in seinen gesammelten Schriften veröffentlicht hatte, doch noch ein Ganzes zu machen. Um sich hierzu aufzuraffen, mußte er sich in die Atmosphäre zurückversetzen, aus der heraus sein Faust vor bald einem Menschenalter geboren worden war.

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.

Wenn Goethe sich solcherweise in die Grundstimmung zurückzuversetzen suchte, die ihm sein Lebensgedicht einst eingegeben hatte, so konnte es sich deswegen doch, wie er nun einmal Leben und Dichtung ineinanderwob, für ihn nicht darum handeln: sich selbst wieder als Jüngling zu setzen und seinen einstmaligen Zustand festzuhalten. Er wollte und

konnte zum dichterischen Ausdruck bringen, nur was er zur Zeit empfand, dachte, war. Das Dichten war ihm unmittelbarste Gegenwart. So war es ihm als glücklich-unglücklich liebendem Jüngling begegnet, daß er über die Gretchen-Tragödie das philosophische Problem des Faust hatte in den Hintergrund treten, aus den Fugen gehen lassen. Der bald Fünfzigjährige hatte nicht nur eine andere Tonart, sondern auch eine ganz anders gestaltete Gedankenwelt, war ein — Anderer, als der Fünfundzwanzigjährige. Auf das erste Jahrzehnt in Weimar, da der Dichter dem Welt- und Staatsmanne den Vortritt gelassen hatte, war das Jahrzehnt gefolgt, welches damit anhub, daß er im Gefolge seiner italienischen Reise ganz — Künstler geworden war und zwar klassizistischer Richtung, Gräzist. Am Ausgang dieses Jahrzehnts, das freilich, wie dies der Ausbruch der französischen Revolution und die Kriegsläufte bedingten, ihn von der Poesie ganz loszulösen gedroht hatte, fand er sich mit Schiller zusammen. Damit hub für ihn, wie er Schillern selbst bezeugt, ein neuer Dichterfrühling an. Alsbald gewann es Schiller über ihn, es nicht bei dem Faust-Fragment bewenden zu lassen.

Goethe aber war durch den Geistesbund in dem dichterischen Wetteifer mit Schiller wieder ganz Dichter geworden. Machte er sich selbst zum Objekt seiner Dichtung, wie dies sein Faust mit sich brachte, so rückte damit das künstlerische Problem an die erste Stelle. Dies wird zwar erst im zweiten Teil voll in die Erscheinung treten, welcher die Vermählung Fausts mit der Helena, der nordischen „barbarischen“ Kunst mit dem Griechentum, zum

Höhepunkte haben sollte, auf den alles zustrebt und von dem alles ausströmt.

Da die Helena-Episode in den zweiten Teil verwiesen ward, wird das Kunstproblem im ersten, wie gesagt, nicht voll zur Geltung kommen. Oder doch nur dadurch, daß der „barbarischen" oder romantischen Kunst der weiteste Spielraum eingeräumt wird, vor allem durch die Einschaltung der Walpurgisnacht auf dem Brocken, der im zweiten Teil die „klassische" entsprechen wird. Dazu gehörte auch schon nach Form und Inhalt die Hexenküche.

Wie sehr Goethe die Dichtkunst als solche, sich und seine Kunst zum Gegenstand seiner Faustdichtung gemacht hat, als er diese Ende der neunziger Jahre wieder aufnahm, bekundet schon das Vorspiel auf dem Theater, in welchem der Dichter sich mit dem Theaterdirektor auseinandersetzt. Er ist nicht mehr der Dichterjüngling, „der noch selbst im Werden war, dem sich ein Quell gedrängter Lieder ununterbrochen neu gebar", dem der Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug genügte. Der zum Manne gereifte Dichter ist aber darum nicht minderwertig.

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt,
Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?

Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüten?
Das Abendrot im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter? —
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart!“

Goethe wird unverkennbar jetzt auch mehr und strenger darauf bedacht sein, nicht nur ein Ganzes zu geben, sondern womöglich auch Bühnengerechtes. Allerdings nicht ohne sich bewußt zu bleiben, daß die Bühnengemäßheit der ursprünglich „freien“ Dichtung in ihrem bunten Durcheinander nur zuviel zu wünschen übrig lassen werde.

Wie dienlich ihm Shakespeare gewesen ist, um einzelne Szenen drastischer und damit bühnenwirksamer zu gestalten, haben wir an der Hexenküche und der Valentinsszene bereits gesehen. Dies tat zur Zeit um so mehr not, als sein Lied „Der Aolsharfe gleich“ „in unbestimmten Tönen“ nur noch zu „lispeln“ drohte, er sich, wie seine „Natürliche Tochter“ bezeugt, im Abstrakten, Ätherischen nur zu restlos verlieren konnte. Echt shakespearisch war vor allem, daß er, wie es die lustige Person im Vorspiel verlangt, auch das Ernsteste nicht ohne „Narrheit“ hören lassen wollte. Wie denn die Gestalt des Mephistopheles, wenn eine, Shakespearesche Abkunft verrät.

Es handelte sich aber, wenn man Shakespeares Einwirkung ermessen will, nicht um die Ausgestaltung im einzelnen, sondern um die ganze Gattung der Dichtung. Indem Goethe sich seinem Faust wieder zuwandte, mußte er, obgleich es das Griechen-

tum mit hinüber zu retten galt, vom Klassizismus zur Romantik übergehen und damit sich dem großen Briten wieder zuwenden. Wie Minor treffend bemerkt, ist die bezügliche Auslassung in den Anmerkungen zu Rameaus Neffen (am Schluß des Abschnittes über „Geschmack") eine Rechtfertigung der Stilart seiner eigenen Faustdichtung. Heißt es daselbst doch:

> „Wohl findet sich bei den Griechen sowie bei manchen Römern eine sehr geschmackvolle Sonderung und Läuterung der verschiedenen Dichterarten, aber uns Nordländer kann man auf jene Muster nicht ausschließlich hinweisen; wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge. Wäre nicht durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen, woher hätten wir einen „Hamlet", einen „Lear", eine „Anbetung des Kreuzes", einen „standhaften Prinzen"?
>
> „Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wohl niemals erreichen werden, mit Mut zu erhalten, ist unsere Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige, was andere denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wohl zu kennen und treulich zu schätzen."

Wenn Goethe in diesem Zusammenhange insbesondere auf „Hamlet" und „Lear" hinweist, so sind im vorliegenden Falle, bei der Wiederaufnahme seiner Faustdichtung, ihm die Märchenspiele des großen Briten weit unmittelbarer vorbildlich gewesen. Dies gilt in erster Linie, zugleich nach Form und Inhalt, vom „Sturm", aber auch von dem diesem im Innersten wahlverwandten „Sommernachtstraum". Dies wird, zumal was den „Sturm" betrifft, bei Betrachtung des zweiten Teiles in entscheidender Weise zu-

tage treten. Doch trägt der erste Teil auch hiervon bereits greifbare Spur. Wird doch als „Walpurgisnachtstraum“-Intermezzo „Oberons und Titanias goldene Hochzeit“ eingeschaltet. Dabei kommt neben Puck oder Droll, der den Elfenreigen führt, Ariel zur Geltung.

„Ariel bewegt den Sang
In himmlisch reinen Tönen;
Viele Fratzen lockt sein Klang,
Doch lockt er auch die Schönen.“

Ihr Wettgesang, der dazu helfen soll, die Pfuscher in der Dichtkunst und ihr Publikum zu geißeln, gipfelt in dem siegreichen Aufstieg vom Ungeschlachtetsten, Plumpsten bis in die reinste und höchste Geistesatmosphäre hinauf.

Die Massiven: „Platz und Platz! Und rings herum!
So gehn die Gräschen nieder.
Geister kommen, Geister auch,
Sie haben plumpe Glieder.“
Puck: „Tretet nicht so mastig auf
Wie Elefantenkälber!
Und der Plumpst' an diesem Tag
Sei Puck, der Derbe, selber.“
Ariel: „Gab die liebende Natur,
Gab der Geist euch Flügel,
Folget meiner leichten Spur,
Auf zum Rosenhügel!“
Orchester (pianissimo): „Wolkenzug und Nebelflor
Erhellen sich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr,
Und alles ist zerstoben.“

Es ist der gleiche Entwicklungs- und Erlösungsprozeß, den Shakespeare im „Sturm“ von Caliban bis zum Ariel hinan veranschaulicht. „Leicht und luftig wie Ariel“, heißt es 1797 auch in einem Briefe

Goethes an Schiller zur Kennzeichnung eines wahrhaft dichterischen Geistes im Gegensatz zu der Plumpheit und Schwerfälligkeit eines Unbeholfenen. Wie Prospero im „Sturm", so will auch Goethe in seinem Faustgedicht von einem Ariel bedient sein, sich von seiner Einbildungskraft leiten lassen, uns durch die Zauberkraft dieser in den Bann tun. Derart tritt er wieder, auch da er sich zu ätherischen Höhen aufgeschwungen hat, in die Fußtapfen des großen Vorauswanderers, dem er als Jüngling nachzuschreiten sich so begeistert vorgesetzt hatte.

16. „Faust" Zweiter Teil und Shakespeares „Sturm".

a) Faust als „Zauberer" und „Dichter-Priester".

Der Faust, wie ihn Goethe Ende der neunziger Jahre wieder aufnahm, kam, wie wir sahen, einer Neudichtung gleich. Auch der erste Teil erlitt eine Umwandlung von Grund aus, mußte indes nach Form und Inhalt, seiner Stilart nach, um der Einheitlichkeit willen möglichst intakt bleiben. Um so freier war Goethe in bezug auf den zweiten Teil, der schon deswegen vom ersten rein abgesondert werden mußte.

Faust erwacht zu einem neuen Dasein und zwar als — Dichter, um alsbald als solcher seine Zauberkraft zu betätigen. Zunächst unsichtbar. Nachdem er eingangs seinen Monolog gesprochen, entschwindet er so ausdauernd unsern Blicken, daß sich die Szene in der kaiserlichen Pfalz und der ganze langatmige Mummenschanz vor unsern Augen abspielt, ohne daß seiner auch nur Erwähnung geschieht. Trotzdem ist er gegenwärtig zu denken. Er spricht sogar offenbar direkt aus der Maske des Plutus heraus, wenn dieser zum Knaben Wagenlenker, der die Poesie in ihrer ganzen Jugendschöne versinnbildlicht, gewendet, ausruft:

„Nun bist du los der allzu läst'gen Schwere,
Bist frei und frank; nun frisch zu deiner Sphäre!
Hier ist sie nicht! Verworren, scheckig, wild
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.
Nur wo du klar ins holde Klare schaust,
Dir angehörst und dir allein vertraust,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einsamkeit! — Da schaffe deine Welt!"

Worauf der Knabe Lenker:

„So acht' ich mich als werten Abgesandten,
So lieb' ich dich als nächsten Anverwandten.
Wo du verweilst, ist Fülle; wo ich bin,
Fühlt jeder sich im herrlichsten Gewinn;
Auch schwankt er oft im widersinnigen Leben:
Soll er sich dir, soll er sich mir ergeben?
Die Deinen freilich können müßig ruhn,
Doch wer mir folgt, hat immer was zu tun.
Nicht insgeheim vollführ' ich meine Taten,
Ich atme nur, und schon bin ich verraten.
So lebe wohl! Du gönnst mir ja mein Glück;
Doch lisple leis, und gleich bin ich zurück."

Tatsächlich ist der ganze Mummenschanz Faust eigenstes Werk. Ist doch sein erstes Wort, da er endlich selbst vortritt:

„Verzeihst du, Herr, das Flammengaukelspiel?"

Worauf der Kaiser:

„Ich wünsche mir dergleichen Scherze viel."

Faust und Mephistopheles, die nur die zwei Seiten der menschlichen Wesenart oder mit Goethe selbst zu reden, „zwei Seelen" in der einen Brust sind und derart, man kann dies nicht oft genug betonen, letzten Endes nur eine Person bilden, sind hierin Sr. Majestät gern zu Diensten. Mittelst des Papier-

geldes befreien sie den Kaiser zunächst aus seiner Geldnot. Der Schatzmeister reibt sich darob vergnügt die Hände.

„Ich liebe mir den Zaubrer zum Kollegen."

Und er geht mit Faust ab, dem freilich der Hokuspokus, der mehr auf das Konto des Mephistopheles gehört, als auf das seine, wenig behagt. Er verweist dafür auf die Unerschöpflichkeit der Schätze im Schoße der Erde, die Erfindungsgabe und Geisteskraft allein zu heben vermögen.

„Das Übermaß der Schätze, das, erstarrt,
In deinen Landen tief im Boden harrt,
Liegt ungenutzt. Der weiteste Gedanke
Ist solches Reichtums kümmerlichste Schranke;
Die Phantasie, in ihrem höchsten Flug,
Sie strengt sich an und tut sich nie genug;
Doch fassen Geister, würdig, tief zu schaun,
Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertraun."

Mephistopheles, der Tausendkünstler von Teufels Gnaden, steht Faustens zu Diensten, nicht nur, um dem Kaiser mit Gaukelspielen zu dienen, — er muß vor allem Faust selbst zufriedenstellen. Dieser verlangt von ihm nichts Geringeres, als Helena und Paris dem Kaiser vorzuführen. Dies aber geht über das Vermögen des Mephistopheles, der nur über nordische Spukgestalten verfügt, hinaus.

„Mit Hexenfexen, mit Gespenst-Gespinsten,
Kielkröpfigen Zwergen steh' ich gleich zu Diensten;
Doch Teufelsliebchen, wenn auch nicht zu schelten,
Sie können nicht für Heroinen gelten.
— — — — — — — — — — —
Das Heidenvolk geht mich nichts an,
Es haust in seiner eignen Hölle."

Hier muß Faust selbst dran, sich selber helfen. Will er die Helena schauen und greifen, zu neuem Leben erwecken, muß er zu den „Müttern" hinab und sie aus dem Reich der Schatten wieder zum Lichte heraufführen. Den geheimnisvollen Schlüssel, um das Reich der Schatten zu entriegeln, drückt ihm zwar der Tausendkünstler Mephistopheles in die Hand, allein Mephistopheles gesteht zugleich selbst, daß, „wer den Schatz (d. h. die Helena), das Schöne, heben" will, dazu „der höchsten Kunst", „der Magie der Weisen" bedarf, wie sie ihm nur die strengste Sammlung aller Seelenkräfte in tiefster Einsamkeit einzugeben vermag.

„Die Magie der Weisen" — im Unterschiede von der Zauberkunst, dem Hokuspokus, wie ihn Mephistopheles zur Belustigung der blöden Menge selbst handhabt. Indem Faust in das Reich der Schatten hinabsteigt, um die Helena hervorzuholen, folgt er seinem innersten Triebe, sucht er die Erfüllung seiner eigensten Sehnsucht, geht er seinem eigensten künstlerischen Ideale nach. War er dereinst, im ersten Teil der Dichtung, in überschäumender Sinneslust, von der Schönheit des weiblichen Leibes, wie er diesen im Spiegel der Hexenküche schaute, berückt worden, so berückt, daß er Helenen in jedem Weibe sah, so ist es jetzt nicht der Sinnentaumel, der ihn berauscht, ihm ist Helena die Schönheit in der Idee, als ästhetisches, künstlerisches Ideal. Die Verkörperung oder vielmehr die Versinnbildlichung des Schönen, wie es die alten Griechen erschauten und in ihren Kunstwerken verwirklichten.

Als Faust aus der Unterwelt von den „Müttern" wieder emporsteigt, steht er im „Priesterkleide"

vor uns, „bekränzt, ein Wundermann, der nur vollbringt, was er getrost begann." Im Bewußtsein seiner Priesterschaft im Reich des Schönen kündigt er Helena und Paris, als „Gesichte" feierlich, „großartig" an, indem er als „kühner Magier" das „Wunderwürdige, was jeder wünscht", in reicher Spende schauen läßt. „Und nun erkennt ein Geister-Meisterstück!" ruft der Astrologe, als Herold.

So wie sie wandeln, machen sie Musik.
Aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtwie;
Indem sie ziehn, wird alles Melodie.
Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.
Das Dunstige senkt sich; aus dem lichten Flor
Ein schöner Jüngling tritt im Takt hervor.
Hier schweigt mein Amt, ich brauch' ihn nicht zu nennen,
Wer sollte nicht den holden Paris kennen!

Wenn schon die Erscheinung des Helden Paris so berückt, wie viel mehr noch die der Helena selbst! Auch sie kündigt der Astrolog an.

Die Schöne kommt, und hätt' ich Feuerzungen! —
Von Schönheit ward von jeher viel gesungen —
Wem sie erscheint, wird aus sich selbst entrückt,
Wem sie gehörte, ward zu hoch beglückt.

Faust selbst aber ruft in höchster Ekstase:

Hab' ich noch Augen? Zeigt sich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergossen?
Mein Schreckensgang bringt seligsten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerschlossen!
Was ist sie nun seit meiner Priesterschaft?
Erst wünschenswert, gegründet, dauerhaft!
Verschwinde mir des Lebens Atemkraft,

Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne! —
Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle."

Faust geht in dieser dichterischen Verzückung so auf, daß Mephistopheles, der als Souffleur im Kasten sitzt, ihm zuflüstert:

„So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle!"

In Wahrheit ist Faust zwar aus der Rolle gefallen, wie sie ihm Mephistopheles auferlegen möchte, aber nur, indem er sich wieder ganz selbst angehört und sein Innerstes zum Ausdruck bringt. In seinem Streben „zum höchsten Dasein" ist er nunmehr zum Priester und Verkünder des Schönen aufgestiegen. Gegen die ideelle Schönheit, wie sie ihm jetzt in der Gestalt der Helena, in dieser versinnbildlicht, vor Augen steht, blickt er auf die Zauberspiegelung in der Hexenküche wie auf ein „Schaumbild" zurück, das vor der ihm aufgegangenen neuen Sonne in nichts zerstiebt.

Auch die ideale ästhetische Schönheit nimmt indes alle seine Sinne gefangen, erheischt — und dies erst recht — seine volle Hingabe. Auch die Helena, die er mit Aufgebot aller Kräfte hat herbeizaubern, erobern, dem Hades entreißen müssen, soll ihm und ihm allein ganz angehören. Da sie Paris in die Arme schließt, schreit Faust auf:

„Verwegener Tor!
Du wagst! Du hörst nicht. Halt! Das ist zu viel."

Worauf Mephistopheles:

„Machst du's doch selbst, das Fratzen-Geisterspiel."

Schon recht. In der Tat ist die Vorzauberung der Helena und des Paris vor dem Kaiser und seinem Hofstaat, für diese, wie für Mephistopheles, nur ein „Fratzen-Geisterspiel", das ihre Neugier und Schaulust befriedigen soll. Faustens indes ist es damit heiligster Ernst, so ernst, wie dem gottbegnadeten Dichter mit den Gestalten seiner Einbildungskraft, die er künstlerisch festzuhalten und in ihrer zündenden Kraft lebensvoll mitzuteilen trachtet. Und so wird sich Faust durch nichts aus seiner Ekstase herausbringen lassen. Da der Astrolog als Ausrufer das Geschaute den Zuschauern kurz benamst:

„Nach allem, was geschah,
Nenn' ich das Stück: den Raub der Helena."

Worauf Faust:

„Was Raub! Bin ich für nichts an dieser Stelle?
Ist dieser Schlüssel nicht in meiner Hand?
Er führte mich durch Graus und Wog' und Welle
Der Einsamkeiten her zum festen Strand.
Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,
Das Doppelreich, das große, sich bereiten.
So fern sie war, wie kann sie näher sein!
Ich rette sie, und sie ist doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter, Mütter, müßt's gewähren!
Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren."

Von der dichterischen Konzeption, dem ersten Aufleuchten, der Idee, bis zur greifbaren, vollendeten Gestaltung aber ist es noch ein unermeßlicher Weg. Um zur Helena zu gelangen, wie sie Faust-Goethen,

als Inbegriff der höchsten Schöne, vorschwebt, muß er den ganzen Werdegang, die Genesis des klassischen Griechentums, von den ersten Keimen bis zur höchsten Blüte, noch einmal durchleben. Dies der Sinn und der Zweck der klassischen Walpurgisnacht. Wenn bei der Wanderung durch diese der in der Retorte des Famulus Wagner geborene Homunculus, die Gelehrtheit oder Bücherweisheit, mit einem Worte die Philologie, voranleuchtet, so doch nur, um im Wellenspiel am Wagen der Aphrodite zu zerschellen und der freiwaltenden Natur zuzuführen, ihr das Feld zu räumen. Eben durch die innige Verquickung mit der Natur, der Urkraft, ist das Griechentum zum Griechentum geworden.

Das Griechentum aber bleibt nicht das letzte Wort. Faust ist kein Grieche. Will er sich ausleben, seiner Aufgabe genügen, darf er so wenig wie der alte Grieche sein Volkstum verleugnen oder nur hintansetzen, ihm liegt vielmehr ob, mit sich selber sein Volkstum zur Vollendung zu bringen. Nicht die griechische, sondern die deutsche Dichtung zu fördern. Dies aber kann nicht wirksamer geschehen, als im Anschluß, in der Wechselbeziehung, in der Vermählung des Deutschtums mit dem Griechentum, des Faust mit der Helena.

Faust kommt, trotz seiner leidenschaftlichen Begeisterung für die Helena, seiner bis zum Wahnsinn gesteigerten Sehnsucht nach ihr, wahrlich nicht als ein Bettler nach Griechenland, der selbst nichts zu bieten hätte. Er naht als ein nordischer Recke in strahlender Rüstung, an der Spitze seines geharnischten Volkes, als ein Eroberer, der das wehrlose, der Vergangenheit anheimgefallene Land für sich

und sein Volkstum einzunehmen gekommen ist. Er empfängt die Helena auf seinem Schlosse, auf der stolz in die Wolken ragenden Burg streng gotischen Stiles. Ein Bauwerk, so urwüchsig, von so eigenartiger, vollendeter Schönheit, daß es sich ebenbürtig selbst neben den griechischen Tempel, als eine Art Gegenspiel, stellen und behaupten kann.

Faust, sein Volkstum und seine Burg, schildert Phorkyas selbst, die Hüterin im Hause der Helena —

„Es ist ein muntrer, kecker, wohlgebildeter,
Wie unter Griechen wenig', ein verständiger Mann.
Man schilt das Volk Barbaren; doch ich dächte nicht,
Daß grausam einer wäre, wie vor Ilios
Gar mancher Held sich menschenfresserisch erwies.
Ich acht' auf seine Großheit, ihm vertraut' ich mich.
Und seine Burg! Die solltet Ihr mit Augen sehn!
Das ist was andres gegen plumpes Mauerwerk,
Das eure Väter, mir nichts, dir nichts, aufgewälzt,
Cyklopisch wie Cyklopen, rohe Stein' so gleich
Auf rohe Steine stürzend; dort hingegen, dort
Ist alles senk- und wagerecht und regelhaft.
Von außen schaut sie! Himmelan sie strebt empor,
So starr, so wohl in Fugen, spiegelglatt wie Stahl.
Zu klettern hier — ja, selbst der Gedanke gleitet ab.
Und innen großer Höfe Raumgelasse, rings
Mit Baulichkeit umgeben aller Art und Zweck'.
Da seht ihr Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen,
Altane, Galerien, zu schauen aus und ein,
Und Wappen."

Auch die deutsche Sprache braucht sich vor der griechischen nicht zu verbergen. Wie sie sich die griechischen Versmaße anzueignen vermag, so kann sie auch im Wohllaut mit der griechischen wetteifern.

Faust: Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O, so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.

Doch ist am sichersten, wir üben's gleich;
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.
Helena: So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?
Faust: Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —
Helena: Wer mitgenießt.

Helena ist nicht nur eine Abgeschiedene, die Faust neu ins Leben ruft, sondern obendrein ihrer eigensten Wesenart nach ein bloßes Phantasie-Gebilde, wie sie sich selbst nennt, nur ein Idol. Wie sie sich dereinst als solches mit Achill verband, so jetzt mit Faust. Wohl entspringt dieser ihrer Ehe der Euphorion, dessen dichterische Begabung beider Eltern Fähigkeiten in sich vereinigt, aber nur um, indem ihn Goethe mit Byron identifiziert, Ikarus gleich dahin zu gehen. Was indes keineswegs besagen soll, daß er der Letzte seines Schlages gewesen ist.

Doch erfrischet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt!
Denn der Boden zeugt sie wieder,
Wie von je er sie gezeugt.

Doch auch Helena selbst sinkt jählings dahin. Indem sie sich Fausten noch einmal in die Arme wirft, ruft sie:

Persephoneia, nimm den Knaben auf und mich!

Und Faust hat nur noch Kleid und Schleier in den Armen. Diese aber soll und will er heilig halten.

Phorkyas: Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen,
Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor!
Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, so lange du dauern kannst.

Derart versinnbildlicht die Helena die griechische Dichtkunst in ihrer Formvollendung. Faust-Goethe, der Dichter, vermag nur ihr „Gewand" festzuhalten und sich zu eigen zu machen; dieses aber trägt ihn zu höheren, reineren Sphären empor, über „alles Gemeine" hinweg, verbürgt ihm selbst Formvollendung. Deswegen gibt er keineswegs sich selbst oder sein Volkstum preis. Im Gegenteil. Die Anlehnung an das klassische Griechentum, die Vermählung mit der Helena, ist nur eine Bereicherung seiner Eigenart gewesen und verleiht ihm nur neue Kraft, um sich aus sich selbst heraus voll zu entwickeln. Und so kehrt er, von den „Exuvien" der Helena umschwebt, die ihn wie eine Wolke umfangen und emportragen, nach Deutschland, in die Heimat zurück, in den Schoß seines Volkstums, das zu fördern ihm höchster Zweck bleibt. Ihm sind die griechischen Götter- und Heroengestalten, Juno, Leda, Helena, und wie die durch Majestät und Anmut Berückenden heißen, nur noch ein fernes Wolkengebilde.

Formlos breit und aufgetürmt,
Ruht es in Osten, fernen Eisgebirgen gleich,
Und spiegelt blendend flüchtiger Tage großen Sinn.

Dies ist mehr, weit mehr, als der Nachhall von Goethes eigenem Aufenthalt in Rom und Großgriechenland, die Rückerinnerung an die so bedeutsamen, glückstrahlenden Tage, die unvergeßlichen, die er Ende der 80er Jahre auf dem klassischen Boden erlebt, da er selbst seine Vermählung mit der Helena gefeiert und seine „Priesterschaft", als Wahrer und Verkünder klassischer Schönheit, angetreten hatte. Es galt, mit der Genesis und Veranschaulichung der

griechischen Dichtkunst das Verhältnis seiner eigenen zu dieser festzulegen und damit das Verhältnis der germanischen, barbarischen zur alt-griechischen, klassischen, genau wie er selbst es als das Erstrebenswerte, das Ziel seiner Dichtkunst bezeichnet hat, zur Zeit, da er (1797) seinen Faust neu konzipierte. Wie sein „Hermann und Dorothea" die deutsche Volksdichtung in homerische Formen kleidet, war er zunächst dahin gelangt, daß ihm die alten Griechen nur für die Formgebung maßgebend waren, daß er sich nur des Gewandes der Helena bediente. Wohl träumte er noch zwischendurch davon, unmittelbar in die Fußtapfen Homers treten und eine posthume Achilleïs gestalten zu können, indes nur, um sich zu überzeugen, daß er auf ein totes Geleis geraten sei. Nichts war ungriechischer, als sich derart in eine unwiderrufliche Vergangenheit zurückzuversetzen, und mit einem fremden Volkstum auf seinem eigenen Boden in Wettkampf zu treten. Im Laufe der Zeiten hatte er zudem, wie der zweite Teil des Faust auf Schritt und Tritt bezeugt, von dem griechischen Volke als solchem eine ungemein geringe Meinung gewonnen. Seitdem er sich mit Schillern zusammengefunden hatte, vertraute er nicht nur seiner eigenen Dichtkraft, sondern auch seinem deutschen Volkstum wieder in vollem Maße. Eben diese „Umkehr" hatte ihm den Mut eingegeben, seinen Faust wieder aufzugreifen. Es handelte sich deswegen nicht um eine Absage an die griechische Kunst, vielmehr um ein Aufgehen dieser in die eigene deutsche. Beide sollten nicht getrennt, *nebeneinander* herfließen, vielmehr, sich gegenseitig befruchtend, ineinander übergehen. Hieraus entstand, als Synthesis, die „romantische" Kunstart, welche auch

den „christlichen" Geist immer mehr in sich aufnehmen sollte, wofür Goethen mit der Zeit Calderon und Dante vorbildlich wurden. Als Rahmen für die Gesamtdichtung wird ihm das christliche Mirakel- oder Mysterienspiel vorschweben. Er knüpfte dabei so unmittelbar an die Bibel selbst an, daß er Faust als Knecht Gottes mit Hiob identifiziert.

Indes überwog bei der Neukonzeption in den neunziger Jahren das Griechische und damit Heidnische noch so sehr, daß die Helena-Episode zum Brenn- und Höhepunkt des zweiten Teiles der Dichtung wurde. Dem entspricht, daß sich Faust zunächst als Dichter auswächst und zur Geltung bringt, die Dichtkunst als solche zum Objekt der Dichtung geworden ist.

Der dichterische Inhalt bedingt die Reinheit der dichterischen Formgebung: das Ganze ist reines Phantasiegebilde, eine Phantasmagorie, Traumwelt. Der Thespiswagen gleicht, wie es in Schillers Stanzen hieß, dem Acherontschen Kahn.

„Nur Schatten und Idole kann er tragen."

Auf dem bretternen Gerüst der Szene (und Goethe bemühte sich damals, seine Faustdichtung der Bühne anzupassen) „wird eine Idealwelt aufgetan", die „wahre Melpomene" kündigt „nichts als eine Fabel an und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken; die falsche stellt sich wahr, um zu berücken". Das war offenbar auch Goethes Evangelium. Wie sein Faust, wird er, als Dichter und Priester des Schönen, geleitet von der „Magie der Weisen", zum — Zauberer. Wie Faust die Helena und den Paris von den Müttern heraufbringt und durch sein „Flammen-

Gaukelspiel" den Kaiser und seinen Hofstaat berückt, so verfährt Goethe selbst, indem er seinen Faust dichtet, der ihn selbst und damit die Faustdichtung als solche zum Gegenstande hat, mit uns. Er versetzt uns nicht nur in seinen Geist, in seine Welt, sondern in das Innerste seiner Werkstatt, wir erleben ihn und seine Dichtung, indem wir sie vor unsern Augen werden sehen. Sie ist sich selbst Objekt. Indem der Dichterpriester uns derart, durch seine Zauberkunst, in seinen Bann tut, uns in seine Traumwelt zwingt, muß sich in seiner Dichtung alles so leicht und sicher, märchenhaft abspielen, wie wenn Ariel den Prospero bedient.

Das ist keine zufällige Begegnung mit Shakespeare. Der Dichterpriester Faust ist — Prospero. Für den zweiten Teil des Faust, wie ihn Goethe Ende der neunziger Jahre konzepiert und auszugestalten beginnt, ist Goethen Shakespeares „Sturm" offenbar vorbildlich geworden. Und dies zwar, wie gesagt, sowohl nach Inhalt wie nach Form. Um dies zu erkennen, muß man allerdings das Shakespearesche Drama nicht nur gegenwärtig haben, sondern auch — verstehen, so gut, wie beim zweiten Teil des Goetheschen Faust die Maske zu lüpfen wissen, um den Dichter und seine Absicht dahinter zu erkennen.

b) Prospero.

Wie schon gelegentlich der Betrachtung über Lessings Faust bemerkt, ist Prospero (der Glückliche) nur ein anderer Name für Faustus, den Zauberer. Prospero ist indes kein Grübler, „angekränkelt von des Gedankens Bläße", wie Hamlet. Und auch

kein von Ehrgeiz und Herrschsucht Verzehrter, der seine Zuflucht zur Hekate und ihrer Hexen nimmt, wie Macbeth. Zwar rühmt er sich, die Krone aller Herzogtümer sein genannt und unter den Fürsten nicht seinesgleichen gehabt zu haben, indes galt er dafür nur der Würde nach, weil „in den freien Künsten ganz ohne gleichen". Sein „Herzogtum" war in Wahrheit sein „Bücherſaal". Ganz „in geheimes Forschen eingehüllt und fortgerissen", hatte er das Regiment seinem Bruder überlassen, der, das ihm geschenkte Vertrauen mißbrauchend, ihm die Herrschaft entrissen hat. Mit seiner Miranda auf ein „faul' Gerippe von Boot" gesetzt und ins Meer hinausgestoßen, ist er auf der Insel gelandet, auf der Kaliban, der Sprößling des Teufels Setebos und der Hexe Sycorax, mit seinem Fischschwanz, das einzige menschenähnliche Wesen ist. Hier hat er zwölf Jahre lang in einer Zelle gehaust, nur seinem Kinde, der Miranda lebend. Der bestialische Kaliban, den er zunächst mit hineingenommen, darf ihm, da er sich an der Miranda zu vergreifen versuchte, nicht über die Schwelle. Er ist ihm indes als Sklave, der ihm das „Holz" ins Haus zu bringen hat, unentbehrlich.

Trotz dieser Vereinsamung in ödester Wildnis, auf einer kleinen Insel im Weltmeere, geht Prospero nichts ab. Verfügt er doch über Ariel, den Luftgeist, dem er nur zu winken braucht, damit er ihm jeden Wunsch erfülle, jeden Traum verwirkliche. So hat er ihn beauftragt, den Sturm zu entfesseln, der den König von Neapel, mitsamt seinem Kronprinzen Ferdinand und seinem ganzen Gefolge, Prosperos Feinde, als Schiffbrüchige an der

Küste seiner Insel stranden lasse, so daß er sie in seine Gewalt bekomme. Denn auf der Insel ist er, von seiner Zelle aus, allmächtiger Gebieter. Nicht nur über die Insel und was auf ihr kreucht oder fleugt, auch über Luft und Wasser und alle ihnen inwohnende Geister. Mit einem Worte: als Zauberer. Sobald er seinen Zaubermantel umtut und sein Zauberbuch zur Hand nimmt, kann er, was er irgend will. Er aber tut alles nur, um seiner Miranda (der zu Bewundernden) willen. Von der es heißen wird, da Ferdinand sie als Verliebter anredet:

„Bewunderte Miranda! In der Tat,
Der Gipfel der Bewund'rung; was die Welt
Am höchsten achtet, wert! Gar manches Fräulein
Betrachtet' ich mit Fleiß, und manches Mal
Bracht' ihrer Zungen Harmonie in Knechtschaft
Mein allzu emsig Ohr; um andre Gaben
Gefielen andre Frauen mir; keine je
So ganz von Herzen, daß ein Fehl in ihr
Nicht haderte mit ihrem schönsten Reiz,
Und überwältigt' ihn. Doch ihr, o ihr,
So ohnegleichen, so vollkommen, seid
Vom besten jeglichen Geschöpfs erschaffen."

Miranda aber ist nicht nur Prosperos über alles geliebtes Töchterlein, — auch über sie übt er schrankenlose Gewalt. Auf sein Geheiß muß sie, ihm gegenüber willenlos, bald gespannt aufhorchen auf seine Rede, bald, wenn er sich mit Ariel bespricht, entschlafen. Er aber tut, wie gesagt, alles nur ihr zu Gefallen. Sie ist auch ständig zugegen zu denken. So hat sie den Sturm und den Schiffbruch, wie er sich eingangs vor unsern Augen abspielt, so gut erlebt, wie wir selber. Unser „Furcht und Mitleid"

ist auch das ihre. So ruft sie, als wir sie allein mit ihrem Vater, in seiner Zelle vor uns haben:

Wenn eure Kunst, mein liebster Vater, so
Die wilden Wasser toben hieß, so stillt sie.
Der Himmel scheint es, würde Schwefel regnen,
Wenn nicht die See, zur Stirn der Veste steigend,
Das Feuer löschte. O, ich litt mit ihnen,
Die ich so leiden sah: ein wackres Schiff,
Das sicher herrliche Geschöpfe trug,
In Stücke ganz zerschmettert! O der Schrei
Ging mir ans Herz! Die Armen! sie versanken.
Wär' ich ein Gott der Macht gewesen, lieber
Hätt' ich die See versenket in den Grund,
Eh' sie das gute Schiff verschlingen dürfen,
Samt allen Seelen drinnen.
Worauf Prospero: Fasse dich!
Nichts mehr von Schreck! Sag deinem weichen Herzen:
Kein Leid geschah.
Miranda: O Tag des Wehs!
Prospero: Kein Leid.
Ich tat nichts als aus Sorge nur für dich,
Für dich, mein Teuerstes, dich, meine Tochter,
Die unbekannt ist mit sich selbst, nicht wissend
Woher ich bin, und daß ich viel was Höhers
Als Prospero, Herr einer armen Zelle,
Und dein nicht größ'rer Vater.

Wenn Prospero derart seine „Kunst" vor unsern Augen ausübt und dies alles nur um seiner Miranda willen, die sich selbst nicht kennt und nichts ist, als wozu er sie macht, was kann diese anderes sein, als die Versinnbildlichung seiner dramatischen Muse, des sich vor unsern Augen entrollenden Dichterwerkes selbst, seiner eigensten Schöpfung, wie wir sie selbst entstehen, werden sehen?

Als Miranda in ihrem Schrecken über den Ausbruch seines Zornes über Ferdinand auszurufen wagt:

O lieber Vater,
Versucht ihn nicht zu rasch! Er ist ja sanft
Und nicht gefährlich —

weist sie Prospero ebenso gebieterisch als kurz zurecht:

Seht doch! Will das Ei
Die Henne meistern?*)

So ganz ist Miranda sein Geschöpf. Und dies zwar kraft seiner Kunst. Seine Kunst und immer wieder seine Kunst ist es, die ihm seine Macht verleiht. Sie ist es auch, die ihm seine Feinde in die Gewalt bringt. Daß er sie Schiffbruch erleiden, im Gewittersturm untergehen läßt, glücklich an den Strand bringt, mit Wahnsinn schlägt und wieder, da sie seine Macht zureichend zu spüren bekommen haben, befreit und mit sich aussöhnt.

Was alles diese seine Kunst vermag, wird er schließlich, ihr entsagend, in dem Abschiedsmonolog zusammenfassen:

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen;
Und ihr, die ihr am Strand, spurloses Fußes,
Den ebbenden Neptunus jagt und flieht
Wann er zurückkehrt; Zwerglein ihr, die ihr
Bei Mondschein grüne, saure Ringlein macht,

*) In der Folio heißt es: „My foote my Tutor!" Mein Fuß, mein Vormund! Schlegel hat an diesem Bilde mit Recht Anstoß genommen und den Sinn im hergebrachten Spruchwort gewiß richtig wiedergegeben. Wenn Dyce statt „foote" „fool" hat lesen wollen, so hat er damit nur bewiesen, wie er weder von Miranda noch von Prospero eine richtige Vorstellung hatte.

Wovon das Schaf nicht frißt; die ihr zur Kurzweil
Die nächt'gen Pilze macht; die ihr am Klang
Der Abendglock' euch freut; mit deren Hilfe
(Seid ihr gleich schwache Fäntchen) ich am Mittag
Die Sonn' umhüllt, aufrühr'sche Wind entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauten Kampf gesetzt, den furchtbarn Donner
Mit Feu'r bewehrt, und Jovis Baum gespalten
Mit seinem eignen Keil, des Vorgebirgs
Grundfest' erschüttert, ausgerauft am Knorren
Die Ficht' und Zeder; Grüft', auf mein Geheiß,
Erweckten ihre Toten, sprangen auf
Und ließen sie heraus, durch meiner Kunst
Gewalt'gen Zwang.

Was ist diese Zauberei des Prospero anderes, als die Zauberkraft des gottbegnadeten Dichters? Prospero vermag sie denn auch nicht anders auszuüben, als Goethes Faust, in der höchsten Ekstase. Seine seelische Erregtheit, sein unbändiger Zorn erschreckt Miranda noch weit mehr als die Wut der entfesselten Elemente. Erst als alle seine Gegner bewältigt und gedemütigt sind, er sich mit ihnen ausgesöhnt hat, *sein Werk vollbracht ist*, das Gewitter ausgetobt hat, ganz am Schlusse, legt sich sein heiliger Zorn.

Ist Miranda seine Dichtung, so ist Ariel, der willfährige, allfähige Bote, seine Einbildungskraft, der ihm inwohnende dichterische Genius. Da es sein letztes Dichterwerk ist, er mit diesem den Zaubermantel ablegt und sein Zauberbuch tiefer versenken will, als ein Senkblei je auf des Meeres Grund aufstieß, hat er, sobald das Werk vollbracht, Ariel die Freiheit versprochen. Und so entläßt er ihn, zurück ins All.

Mein Herzens-Ariel,
Dies liegt dir ob; dann in die Elemente!
Sei frei und lebe wohl! —

Wer wollte da noch bezweifeln, daß Prospero Shakespeare selbst ist?

c) Prosperos Gegner.

Ist Prospero der Dichter und zwar der Bühnendichter, so werden wir doch wohl seine Gegner in der Theaterwelt suchen müssen. Dies um so unabweisbarer, als Shakespeare auch als Schauspieler und Teilhaber mit dem Theater so unauflösbar verwachsen war. Warum sollte das „Mailand", in welchem er einst als Herzog herrschte, unbestritten das Regiment geführt hatte, nicht das Globe-Theater gewesen sein? Was liegt näher, als die Vermutung, daß der Dichter des Hamlet, Macbeth, Othello, Lear und wie die unvergleichlichen Zauberwerke sonst noch heißen mögen, die in den zwölf Jahren von etwa 1594 bis 1606 entstanden sind, sich in geheimes Forschen so vertieft hätte, daß er darüber die Leitung des Theaters als Ganzes verlor? Dies um so mehr, als er seinem „Bruder", dem er blindlings vertraute, die Zügel überlassen hätte? Man könnte, wenn es sich dabei nur um den kaufmännischen Teil der Direktion gehandelt hätte, an Shakespeares leiblichen Bruder denken, den er im Anfang des 17. Jahrhunderts zu London begraben hat. Es muß sich indes, wenn sich seine bezüglichen Erlebnisse im „Sturm" widerspiegeln, zu einer solchen Dichtung kondensiert haben, wahrlich um mehr als um Geld gehandelt haben, an dem es dem Stratforder Großgrundbesitzer nicht gefehlt haben kann.

Wie nahe würde es liegen, an seinen engeren Landsmann, den großen Schauspieler Burbadge selbst zu denken, mit dem er viele Jahre lang die Führerschaft der königlichen Schauspielertruppe teilte, hätte Shakespeare Burbadge nicht in seinem Testament mit einem Freundschaftsring bedacht. Auch an Fletcher, der das „Erbe" Shakespeares antrat, indem er Entwürfe von ihm ausführte, kann man denken. Wer immer der Bruderverräter gewesen sein mag, warum sollte nicht einer seiner Genossen am Globe-Theater, dem er blindes Vertrauen entgegengebracht hatte, im Laufe der Jahre, um „des Geschäftes" willen, immer mehr „leichtere Stücke" als die des gewaltigen „Bruders" bevorzugt und unter Beifall des Publikums zur Aufführung gebracht haben? Man braucht dabei nicht einmal notwendig an eine bestimmte Persönlichkeit zu denken, es kann die ganze Truppe als solche gemeint sein.

Wie wenn der Geschmack König Jakobs und seines frivolen Hofes dies mit bedingt hätte? König Alfonso und sein Hofgesinde, mit dem verräterischen Antonio als falschen Herzog von Mailand, als Instigator, die königliche Schauspielertruppe versinnbildlichen sollte?

Wie schildert doch Prospero in seiner bitteren Klage seiner Miranda den falschen Oheim?

Sobald er ausgelernt, wie man Gesuche
Gewährt, wie abschlägt; wen man muß erhöhn,
Und wen als üpp'gen Schößling fällen: schuf er
Geschöpfe neu, die mir gehörten; tauschte,
Versteh mich, oder formte neu sie. So
Hatt' er der Diener und des Dienstes Schlüssel,
Und stimmte jedes Herz im Staat zur Weise,

Die seinem Ohr gefiel; war nun das Efeu,
Das meinen herzoglichen Stamm versteckt,
Das Grün mir ausgesogen. — Doch du hörst nicht.
Miranda: O lieber Herr, ich tu's.
Prospero: Ich bitte dich, gib Achtung.
Daß nun ich so mein zeitlich Teil versäumte,
Der Still' ergeben, mein Gemüt zu bessern
Bemüht mit dem, was, wär' es nicht so geheim,
Des Volkes Schätzung überstieg, dies weckte
In meinem falschen Bruder bösen Trieb.
Mein Zutraun, wie ein guter Vater, zeugte
Verrat von ihm, so groß im Gegenteil,
Als mein Vertraun, das keine Grenzen hatte;
Ein ungemeßner Glaube. Er, nun Herr,
Nicht nur von dem, was meine Renten trugen,
Auch allem sonst, was meiner Macht gebührte, —
Wie einer durchs Erzählen an der Wahrheit
Zu solchem Sünder sein Gedächtnis macht,
Daß er der eignen Lüge traut, — er glaubte,
Er sei Herzog selbst, durch seine Stellvertretung
Und freies Walten mit der Hoheit äußerm Schein,
Samt jedem Vorrecht; dadurch wuchs sein Ehrgeiz —
Hörst du?
Miranda: Herr, die Geschichte könnte Taubheit heilen.
Prospero: Und keine Scheidwand zwischen dieser Rolle
Und dem zu sehn, für welchen er sie spielte,
Will er durchaus und völlig Mailands Herrscher
Nun sein. Mich armen Mann — mein Bücherſaal
War Herzogtums genug — für weltlich Regiment
Hält er mich ungeschickt; verbündet sich
(So lechzt er nach Gewalt) mit Napels König,
Tribut zu zahlen, Huldigung zu tun,
Den Fürstenhut der Krone zu verpflichten,
Sein freies Herzogtum — ach, armes Mailand! —
Zu schnödem Dienst zu beugen.

Danach wären auch Shakespeares eigene Bühnenwerke zugleich verstümmelt und seinem Geist zuwider ausgeschlachtet worden.

Schon der Dichter des Hamlet hatte, wie Hamlet selbst verrät, sowohl den „Gründlingen" im Parterre, als den disziplinlosen, unzureichend künstlerisch geschulten Schauspielern gegenüber einen schweren Stand gehabt. In demselben Maße, als er sich vertiefte, indem der Dichter des Hamlet sich zum Dichter des Lear auswuchs, mußte die Kluft zwischen ihm und seinem Publikum sich noch erweitern. Caliban (wir werden gleich näher sehen, wie dieser sich mit den „Gründlingen" im Hamlet deckt) vergreift sich in seiner Bestialität an seiner Miranda und verschwört sich mit Trinculo und Stephano, dem Narren und Trunkenbold, den groben Possenreißern, gegen Prospero. Indem sie ihn in seiner Zelle (während seines Mittagsschlafes) überfallen wollen, ködert er sie selbst mit allerhand „Trödelkram", Blend- und Flitterwerk an vorgehängten Schnüren. Ihre Verschwörung und die hinterlistige Art und Weise, wie sie ihren Überfall ausführen, ihre Bestialität und Frivolität, bringen Prospero derart in Harnisch, daß er sie mit seinen Hunden zu Paaren treibt und zusammenpeitscht. Wie sehr er indes dem Caliban, dem feigen Schurken, auch grollt, er kann ihn unmöglich — entbehren.

d) Caliban.

Wie in aller Welt soll ein Bühnendichter des Theaterpublikums entraten? Shakespeares Publikum bestand aus den disparatesten Elementen. Während die Logen mit den Adligen und dem höheren Bürgerstande angefüllt waren, bildete das Parterre eine Sammelstätte für die untersten Schichten, die sich überwiegend, der Lage des Theaters am Themse-

ufer entsprechend, aus Schiffern, Matrosen und allerhand Hafenvolk rekrutiert haben dürften. Während der Vorstellung wurde gegessen und getrunken. Die Atmosphäre muß für feinere Nasen eine schier unerträgliche gewesen sein. Gar wenn man an die gewiß bevorzugte Fischkost denkt!

> Was gibt's hier? Ein Mensch oder ein Fisch? Tot oder lebendig? Ein Fisch: er riecht wie ein Fisch; 's ist ein recht ranziger und fischiger Geruch; so 'ne Art Laberdan, nicht von dem frischesten. Ein seltsamer Fisch — — Beine wie ein Mensch! Seine Floßfedern wie Arme! Warm, mein Seel'. Ich lasse jetzt meine Meinung fahren, und behaupte sie nicht länger: es ist kein Fisch, sondern einer von der Insel, den ein Donnerkeil eben erschlagen hat.

Dies die Beschreibung Trinkulos, als er Caliban, das wunderliche Ungeheuer, im Gewittersturm zusammengekauert antrifft, in einen so weiten Mantel gehüllt, daß er, der Hansnarr und Possenreißer, der Clown, unter diesem Obdach sucht und findet, mit Caliban unter dieselbe Decke schlüpft. Können die nach nicht ganz frischem Laberdan riechenden Gründlinge im Parterre zugleich sinniger und packender versinnbildlicht, erbarmungsloser verhöhnt werden?

Auf die Geißelung dieses seines Publikums hat es Shakespeare-Prospero offenbar nicht weniger angelegt, als auf die Züchtigung des Königs Alonso und seines Hofstaates. Nie hat sich sein Humor souveräner betätigt, als da er sein Parterre sich in seinem Caliban selbst zum Besten zu haben zwang, ohne daß er darob zum Bewußtsein zu kommen brauchte. „He, Sklave! Caliban! Du Erdkloß, sprich!" ruft Prospero das Ungetüm herbei, das

noch drinnen hinter der Kulisse, vordem es zum Vorschein kommt, in seiner plumpen Halsstarrigkeit entgegnet: „'s ist Holz genug im Hause!" In welchem Hause, wenn nicht im Theatergebäude? Wie mußte schon dies erste Wort aus der rauhen Kehle des Caliban die Lachmuskeln zur Selbstverspottung reizen? Was für ein Lachgebrüll erdröhnen, als das wunderliche Ungetüm mit dem Fischschwanz selbst zum Vorschein kam und damit begann, Prospero und seinen Ariel so derb und drastisch als möglich zu verwünschen. „Ein Südwest blas' euch an, und deck' euch ganz mit Schwären!" Worauf Prospero:

„Dafür, verlaß dich drauf, sollst du zur Nacht
In Krämpfen liegen, Seitenstiche haben,
Die dir den Odem hemmen; Igel sollen
Die Nachtzeit durch, wo sie sich rühren dürfen,
An dir sich üben; zwicken soll dich's dicht
Wie Honigzellen, jeder Zwick mehr stechen
Als Bienen, die sie bauen."

Caliban, der Dickfellige, entgegnet zwar gelassen: „Ich muß zu Mittag essen —", er wird aber darum Prosperos Stiche und Hiebe, wie das zur Nachtzeit (während der Theatervorstellung), da „sich die Igel rühren dürfen", verstattet, erst recht hageldicht zu spüren bekommen. Wenn Caliban sich damit brüstet, daß er alles sei, was Prospero an „Untertanen" habe und daran erinnert, daß er einst, auf der Insel, die Prospero sich angeeignet, sein eigener König gewesen sei und ihm nicht genug fluchen kann, dieweil er ihn in den harten Fels eingestallt habe und ihm den Rest der Insel vorenthalte, so entgegnet ihm Prospero:

„Du lügnerischer Sklav',
Der Schläge fühlt, nicht Güte! Ich verpflegte,
Kot wie du bist, dich menschlich; nahm dich auf
In meiner Zell', bis du versucht zu schänden
Die Ehre meines Kindes.

Worauf Caliban:

„Ho, ho! Ich wollt', es wär geschehn. Du kamst
Dazwischen mir, ich hätte sonst die Insel
Mit Kalibans bevölkert.

Worauf Prospero:

„Schnöder Sklav',
In welchem keine Spur des Guten haftet,
Zu allem Bösen fähig! Ich erbarmte
Mich deiner, gab mir Müh', zum Sprechen dich
Zu bringen, lehrte jede Stunde dir
Dies oder jenes. Da du, Wilder, selbst
Nicht wußtest, was du wolltest, sondern nur
Höchst viehisch kollertest, versah ich dich
Mit Worten, deine Meinung kund zu tun.
Doch deiner niedern Art, obwohl du lerntest,
Hing etwas an, das edlere Naturen
Nicht um sich leiden konnten: darum ward'st du
Verdienterweis' in diesen Fels gesperrt,
Der du noch mehr verdient, als ein Gefängnis.

Worauf Caliban:

Ihr lehrtet Sprache mir, und mein Gewinn
Ist, daß ich weiß zu fluchen. Hol die Pest Euch
Fürs Lehren Eurer Sprache.

Worauf Prospero:

Fort, Hexenbrut!
Schaff Holz her, und sei hurtig, rat' ich dir,
Um andres noch zu leisten. Zuckst du, Unhold?
Wenn du versäumest, oder ungern tust,
Was ich befehle, foltr' ich dich mit Gichtern,
Füll' dein Gebein mit Schmerzen, mach' dich brüllen,
Daß Bestien zittern vor dem Lärm.

Worauf Caliban, notgedrungen klein beigebend:

Nein, bitte!
(beiseit) Ich muß gehorchen; seine Kunst bezwänge
Wohl meiner Mutter Gott, den Setebos,
Und macht' ihn zum Vasallen.

Daß Caliban die rohe Volksmenge im Theater und zugleich die rohen Volksstücke, an denen der Pöbel sein Gefallen findet, versinnbildlicht, bedarf keiner weiteren Ausführung, deutlicher und eindringlicher, drastischer als es der Dichter des „Sturmes" selbst zum Ausdruck gebracht und markiert hat, kann es gar nicht geschehen. Ariel, der Ätherische, das Gegenspiel des „Erdkloßes" Caliban, ist einst selbst von Calibans Mutter, der Hexe Sycorax, weil er „ein allzu zarter Geist, sich ihrem schnöden fleischlichen Geheiß entzog", in ihrer „unbezähmbaren Wut" in einer Fichte Spalte eingeklemmt worden, aus der ihn erst Prosperos Kunst befreit hat. Ist damit nicht Shakespeares eigenster Werdegang als Bühnendichter gegeben? Hat er seine Kunst nicht in den Dienst der Volksbühne gestellt? Hat er nicht selbst von „Titus Andronicus" bis zum „Sturm" aufsteigen müssen? Er konnte deswegen weder die Volksbühne noch die Volksmenge missen. Das Verdienst, den unentbehrlichen Caliban zur Welt gebracht zu haben, den „scheckigen Wechselbalg", mag er sich noch so bestialisch gebärden, bleibt daher der Hexe Sycorax unbenommen. Prospero bereut nur, dem Ungetüm eingangs zu willfährig gewesen zu sein. Um so strenger geht er jetzt mit ihm ins Gericht, um so unerbittlicher zwingt er ihn mit Schlägen in seine Gewalt. Auch er

muß — trotz alledem und alledem — ihm auf das Wort gehorchen, in seine Kunst sich finden. Darum bleibt Caliban doch Caliban. Nur daß Prospero sich in seiner Kunstbetätigung durch ihn nicht irre machen läßt.

e) Ferdinand.

Der Bühnendichter bedarf nicht nur des Publikums. Noch weniger als dieses kann er der Schauspieler entraten. Auch mit diesen stand der Dichter des „Sturmes", wenn wir die Schauspieler zur Gruppe des Königs Alonso und seines Hofstaates zählen, und dies ist, falls unsere Deutung des Stückes zutrifft, unabweisbar, auf gespanntem Fuße, was, wenn wir an die Zurechtweisungen im Hamlet denken, so wenig überraschen kann, wie die Geißelung des Parterre. Im Gefolge des Königs von Neapel nimmt dessen Kronprinz Ferdinand auch in den Augen Prosperos eine bevorzugte Stellung ein. Er ist nicht nur der erste, der glücklich ans Land gelangt, er wird, da er sich abseits hält und sich allein angehört, von Prospero willkommen geheißen. Gar als er für Miranda in Liebe entbrennt und diese seine Liebe erwidert, hat Prospero nur noch den einen Gedanken: sie zu einem glücklichen Ehepaar zu machen. Dies aber kann nur sein, wenn auch Ferdinand ihm vorbehaltlos zu Diensten ist und er sich nicht voreilig an der Geliebten vergreift. Über beides wacht Prospero mit der ganzen Sorgfalt und Wucht des zugleich bangenden und hoffenden Vaters. So zornig hat ihn Miranda nie gesehen. Ferdinand fügt sich denn auch. Obgleich verurteilt, wie ein willenloser Sklave, Holz

zu schichten, Klafter auf Klafter, wird er, da ihm Miranda beisteht und dazu lächelt, die saure Arbeit freudig verrichten. Ist sie doch die Vorbedingung seiner Vermählung!

Ferdinands Verhältnis zu Miranda bleibt bis zum Schlusse ein platonisches. Noch ganz zuletzt, da Prospero den König Alonso und sein Gefolge zum Aufbruch aufruft, damit sie allesamt (auch Caliban, Trinkulo und Stephano) sich nach Neapel einschiffen, um dort die Vermählung von Ferdinand und Miranda zu feiern, werden diese in der Zelle des Prospero miteinander — Schach spielen! Zug gegen Zug, um zu sehen, wer den andern schachmatt setzt.

Ist Miranda, und wer wollte dies bezweifeln? die Versinnbildlichung von Shakespeares dramatischer Dichtung, was kann in diesem Falle Ferdinand anderes sein, als die Schauspielkunst, mit der die Dichtung, um sich zu verwirklichen, sich „vermählen" muß? Es ist nur ein Spiel, aber eines, das zum Selbstzweck wird. Was kann dem Bühnendichter mehr am Herzen liegen, als diese glückliche Vermählung? Soll sie glücklich vonstatten gehen, so muß der Schauspieler dem Dichter so unbedingt, vorbehaltlos zu Diensten sein, wie Ferdinand dem Prospero, muß er so willig, wie dieser das Holz schichtet, des Dichters Zeilen auswendig lernen. Das kann ihm nur dann von Herzen gehen, wenn es ihm die Dichtung antut, wie Miranda dem Ferdinand. Er kann, soll seine Liebe in Flammenglut zum Himmel lodern, die Geliebte nicht genug bewundern, sich nicht genug für sie begeistern. So sind sie aufeinander angewiesen, unauflöslich miteinander ver-

bunden. Und doch darf er, um alles in der Welt willen, sich nicht an ihr vergreifen! Wehe ihm, wenn er auch nur das geringste an der Dichtung ändert!

f) Inhalt und Zweck der Dichtung.

Haben wir Prospero, Miranda, Ariel, Caliban, König Alonso und sein Gefolge, Ferdinand richtig gedeutet, so ist damit zugleich Inhalt und Zweck der ganzen Dichtung aufgedeckt. Schon ihre Benennung ist eine sichere Wegweisung. Wenn wir im Deutschen gewohnt sind, sie kurzweg „Sturm" zu heißen, weil sich „tempest" so übersetzen läßt, so wirkt dieser Lakonismus leicht irreführend. Denkt man dabei nur an einen Sturmwind, der das Meer in Aufruhr bringt und eingangs das Schiff zum Untergange und nicht an ein vollgültiges Gewitter, das unter Donner und Blitz niedergeht, so ist das eine durchaus unzureichende Vorstellung. Nicht ohne schwerwiegenden Grund lautet die szenische Anweisung gleich zu Anfang: „Lauter Sturm, Donner und Blitz." Regnete es ordentlich Schwefel, wie Miranda bezeugt, flammte Ariel, wie er selbst berichtet, an Mast, Stang' und Bugspriet nacheinander auf, um schließlich in eine Riesenflamme aufzugehen.

Zeus' Blitze, die Verkünder
Des schreckbarn Donnerschlags, sind schneller nicht
Und Blick entrinnender; das Feu'r, die Stöße
Von schwefelichtem Gekrach, sie stürmten, schien's
Auf den gewaltigen Neptun, und machten
Erbeben seine kühnen Wogen, ja
Den furchtbarn Dreizack wanken.

Prospero kann Ariel, der dies alles auf sein „gewaltig Wort" hin vollbracht hat, nicht genug da-

für loben. „Mein wackrer Geist!" ruft er ihm in dankbarer Selbst-Begeisterung zu.

Der „Sturm" ist ein Aufruhr der Natur, ähnlich der furchtbaren Gewitternacht, die der Ermordung Cäsars voraufging.

Casca: Bewegt's Euch nicht, wenn dieses Erdballs Feste
Wankt, wie ein schwaches Rohr? O Cicero!
Ich sah wohl Stürme, wo der Winde Toben
Den knorr'gen Eichstamm spaltet, und ich sah
Das stolze Meer anschwellen, wüten, schäumen,
Als sollt's den droh'nden Wolken sich vermählen.
Doch nie bis heute Nacht, noch nie bis jetzt
Ging ich durch Sturmesfeuerregen hin.
Entweder ist im Himmel innrer Krieg,
Wo nicht, so reizt die Welt durch Frevelmut
Die Götter, mit Zerstörung ihr zu kommen.

Mit dem „Sturm" am Eingang, der den Schiffbruch bedingt, ist es nicht getan. Der „Sturm" dauert fort durch das ganze Stück hindurch, bis er sich ausgetobt und damit auch Prosperos Zorn sich gelegt hat.

Weit gewaltiger, die Menschen selbst ergreifender, als die im Sturm sich auslösenden Elemente, ist die seelische Erregtheit, das Spiel der Leidenschaften in der menschlichen Brust: die Seelenangst der Schiffbrüchigen, ihre bis in den Wahnsinn gesteigerte Sinnesverwirrung, wie Ariel solche auf Geheiß des Prospero über sie hereinbrechen läßt, die Erregtheit von Prospero selbst. Diesem ist nicht darum zu tun, den Sturm in der Natur, sondern den in der Menschenbrust zu erregen, zum Äußersten zu steigern, zum Austrag zu bringen. Mit einem Worte: Furcht und Mitleid zu erregen, die bis auf

den Grund erschütterte Seele zu läutern, zu reinigen, zu erheben, erlösend auszusöhnen. Wie dies dem Dramatiker, insbesondere dem Tragiker obliegt.

Sir E. Strachey hat denn auch (Quarterly Review, July 1890, p. 116) treffend bemerkt, wie Shakespeares „Sturm" ein „mimischer, magischer" Sturm sei, „ein durch Kunst erregter Sturm, der auf wirkliche Menschen ethisch einwirken soll, um schließlich in Stille überzugehen". Ein solcher Sturm mit nachfolgender Stille gäbe den eigensten Begriff (the very idea) eines Bühnenspiels oder Dramas. Und so verstehe man, wie die Herausgeber von Shakespeares Werken in der Folio, wenn auch vielleicht nur „instinktmäßig", den „Sturm" seinen sämtlichen Dramen, gleichsam als Präludium, voraufgestellt haben. Schon recht. Shakespeares Dramen und insbesondere Tragödien sind in der Tat, wie dies Herder schon zum Ausdruck gebracht hat, Gewitterstürme, die sich vor unsern Augen und zugleich in unserm Gemüte zusammenballen, um unter Blitz und Donner niederzugehen und mit der Luft zugleich unsere Seele zu reinigen, zu befreien. Dies gilt, wie ausgeführt, in vollstem Maße von seinem „Sturm", der zu Deutsch richtiger „Gewittersturm" hieße. Dies aber hätte dies Drama mit allen übrigen gemein. Das wäre daher für die Herausgeber der Shakespeareschen Bühnenwerke noch kein zureichender Grund gewesen, um das Stück, zweifellos eines der letzten, wenn nicht das allerletzte aus seiner Feder, an den Eingang zu stellen. Wohl aber wäre hierzu Ursache genug, sobald der „Sturm" das Wesen des Dramas, das Drama als solches, wie es Shakespeare gefaßt wissen wollte, zum Gegenstande

hat. Dies ist, wie wir sahen, tatsächlich der Fall. Shakespeare hat, indem er seiner Zauberkunst abschließend entsagte, seinen Ariel freigab, diese seine Kunst selbst zum Objekt gesetzt, uns in das Innerste seiner Werkstatt eingeführt. Sehen wir doch Prospero bei der Arbeit, wie sein Ariel alles, Wort für Wort, bis auf die Silbe, wie er selbst versichert, vor unserem Aug' und Ohr vollführt, wie es sein Herr und Meister ihm befiehlt, der seinerseits alles nur seiner Miranda zu Gefallen tut. Er macht kein Hehl daraus: was wir zu schauen und zu hören bekommen, ist nur „Zauberei", Einbildung, Spiel der Phantasie, Sinnestäuschung, Illusion. Und doch müssen wir dran glauben, lassen wir uns davon packen und bis ins Innerste rühren, erleben wir es mit. Ob wir wollen oder nicht, er zwingt uns, kraft seiner Kunst, seiner souveränen Meisterschaft, in den Bann seiner Phantasie. Feiert er derart nicht seinen höchsten Triumph als Dichter?

Damit seine Sonne voll erstrahle, muß sie das sie behindernde Gewölk bewältigen, in nichts zerfließen machen. Und so rechnet er ab mit all den Widerstreitenden, die dem Triumphzuge seiner Kunst im Wege stehen, seinen Gegnern und Feinden, macht er seinen Bühnenwerken die Bahn frei. Wenn Prospero zum Schlusse, da alle mit ihm ausgesöhnt sind, auffordert zur „Vermählung" Ferdinands und Mirandas, sich nach Neapel einzuschiffen, während er selbst sich nach seinem Mailand zurückziehen will, wo „jeder dritte Gedanke sein Grab sein soll", so ist es offenbar Shakespeare selbst, der zur Aufführung seiner Bühnenwerke einladet, indem er sich für seine Person vom Theater zurückzieht, um seine

Tage in seinem heimatlichen Stratford, als Privatmann, zu beschließen.

Verspricht Prospero zum Schluß die „Geschichte seines Lebens" zum besten geben zu wollen, so hat er es im „Sturm" offenbar schon getan. Eben dies war der Inhalt und der Zweck des Stückes. Der „Sturm" ist, kurz gesagt, Shakespeares künstlerisches Bekenntnis als Dramatiker. Sein Testament. Als solches haben es seine Theatergenossen Heminge und Collins aufgefaßt und gewiß deswegen, als Einleitung und Wegweisung seinen sämtlichen Theaterstücken vorangestellt.

g) Die dichterische Form.

Der „Sturm" ist nach Inhalt und Form zunächst ein Märchenstück. Es ist darin alles ins Märchenhafte projeziert. Das Ganze, wie gesagt, ein Spiel der Phantasie, und dies zwar demonstrativ. Auf nichts ist mehr Nachdruck gelegt, als auf diese dichterische Freiheit. Sie kennt weder räumliche noch zeitliche Schranke. Und doch hat Shakespeare sich räumlich und zeitlich nie strenger eingeschränkt. Es spielt sich alles ab vor und auf der geheimnisvollen Insel, wie sie Prospero von seiner Zelle aus beherrscht. Und dies zwar, wie in auffälligster Weise immer wieder hervorgehoben und unterstrichen wird, innerhalb dreier Stunden, während der herkömmlichen Aufführungszeit. Demnach genau der „Schulregel" entsprechend. Zugleich gibt es kein Shakespearesches Drama, das phantastischer wäre, in welchem er seiner dichterischen Eingebung freieren Lauf gelassen hätte, unsere Phan-

tasie mehr in Anspruch nähme. Es ist, wenn eines, ein Zauberspiel. Der reinste Zauberspuk. Prospero dementsprechend ein Zauberer, der sich selbst als solcher vorstellt, mit einem Worte: reine Dichtung. Ein Traumgebild. Darum aber doch, kraft des dichterischen Könnens, der Kunst seines Urhebers, nicht weniger real, leibhaftig, überzeugend, packend als das Leben selbst. Ist, wie jede echte Dichtung, nur gesteigerte Wahrheit, Realität und Idealität in eins. Dem freien Spiel der Einbildungskraft, der Romantik, ebenso genügend, wie der klar umrissenen Anschauung, der Körperlichkeit und damit der Realistik. Genau, wie es Schiller in den Stanzen an Goethe verlangt, nur „Schein", ein Phantom. Darum aber erst recht „tiefe Wahrheit", die in ihrer Idealität die Seele nur um so reiner, mächtiger ergreift und bewältigt. Das Leben wird Dichtung, die Dichtung Leben. Beide sind letzten Endes nur ein Traumgebild. Das weiß niemand besser als Prospero selbst.

„Das Festspiel ist zu Ende; unsre Spieler,
Wie ich vorher euch sagte, waren Geister,
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Traumbilds (vision) lockrer Bau, so werden
Die wolkbekappten Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur teil hat, untergehen;
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Sind wir doch vom Stoff,
Aus dem die Träume werden; unser kurzes Leben
Umfaßt ein Schlaf. —

Dies geht, wie Strachey richtig erkannt hat, nicht nur auf das Zwischenspiel, sondern auf das ganze Stück, auf die Dichtung als solche. Was uns

so fesselte und bewältigte, war nur eine Geistes-erscheinung, Prosperos Zauberkunst.

Dies gilt nicht nur von den Personen und Gestalten der Fabel, es gilt offenbar auch von der Lokalität. Obgleich schon Dryden das ganze Stück, als er es in einen Operntext umsetzte, schlankweg die „bezauberte Insel" überschrieben hat, sind die „Kärrner" nicht müde geworden, die Zauberinsel in allen erdenklichen Regionen, von den Bermudas bis nach Tunis, auf der Weltkarte zu suchen. Ebensogut hätte einer sich nach Utopien oder Arkadien einschiffen können. Unzweideutiger, greifbarer ist die Dichterinsel nie geschildert worden. Wenn sie Prospero zu eigen ist, so nur, weil er die Geister, die sie bewohnen und umschweben, in seiner Gewalt hat. Es ist *seine* Insel nur kraft seiner Zauberkunst, seiner Dichterkraft. Wenn er, um sie möglichst greifbar und lockend vor die Sinne zu zaubern, Erlebnisse und Reisebeschreibungen der Entdeckungsfahrer des Tages genutzt hat, so entspricht das nur der Realistik, wie sie seine Dichtkunst zur Voraussetzung hat, welche die Illusion zu einer möglichst vollkommenen machen soll. Dies hat abermals Strachey, dessen Abhandlung in der Quarterly Review zu dem Tiefsinnigsten und Treffendsten gehört, was über Shakespeares „Sturm" geschrieben worden, richtig erkannt, wenn er dabei auf die „Atlantis" verweist, die „Idealinsel" antiker Dichtung.

Wenn Prospero den ehrwürdigen Gonzalo im Gefolge des Königs Alonso von seinen Feinden ausnimmt und ihm bei der ersten Begegnung, als seinem alten Gönner, dem er seine Bücherei verdankt, in die Arme fällt, so weil auch dieser ein — Träumer

und Schwärmer ist. Will Gonzalo doch, falls er über die Pflanzung von Prosperos Insel verfügte, weder Nesseln, Kletten, Malven oder sonst ein Gewächs darauf pflanzen, vielmehr alles durch das Gegenteil des „gemeinen Wesens" wirken, keine Art Handlung und kein Amt, keine Gelahrtheit, weder Reichtum noch Armut, Verzäunung, Landmark, Feld- oder Weinbau, weder Korn, Wein, Öl, Metall, kein Handwerk, sollte es auf der paradiesischen Insel dann geben. Alle Männer müßig, alle; die Weiber auch; doch völlig rein und schuldlos. Die Erde brächt' ohne Schweiß und Mühe ihre Frucht dar. Verrat, Betrug, Schwert, Speer, Geschütz, Notwendigkeit der Waffen gäb's nicht. Es schaffte die Natur von ihrer Eigenart die Hüll' und Fülle, ein schuldlos Volk zu nähren. So ungemein wollt' er regieren, daß es die goldne Zeit verdunkeln sollte. Kurz — Gonzalo will aus der Insel „Utopien" machen, genau wie Montaigne dieses schildert. Einen Idealstaat errichten, über den von Platon erträumten hinaus. Hierzu hatte die alte Dichtung bereits die Atlantis erdichtet. König Alonso und seine nüchterne Umgebung kann darob allerdings nur lachen. „Du sprichst zu mir von nichts!" — ruft Seine Majestät dem Träumer zu. Worauf er indes zur Antwort erhält:

> „Das glaub' ich Eurer Hoheit gern; und ich tat es, um diesen Herren Gelegenheit zu machen, die so reizbare, bewegliche Lungen haben, daß sie immer über nichts zu lachen pflegen."

Nur zu viele Kommentatoren haben in dieser Schilderung von Gonzalos Idealstaat auf der Idealinsel eine Verhöhnung des platonischen Idealstaates

von seiten des Realisten Shakespeare zu erkennen vermeint. Als handle es sich hier um ein soziales, staatsrechtliches Problem, und nicht um ein künstlerisches! Als stände Prospero-Shakespeare nicht auf seiten Gonzalos! Als hielte er es nicht mit diesem gegenüber den Alonso, Antonio und Sebastian, die nur so weit sehen, als ihre Nase reicht und alles, was sie für wirklich halten sollen, mit Händen greifen müssen, für die der ganze „Sturm", das ganze Werk des Prospero — ein „Nichts" ist! Als wäre die ganze Zauberkunst des Prospero nicht eben darauf gerichtet, aus diesem „Nichts" das Höchste zu gestalten. Wie ruft doch im Sommernachtstraum Theseus, da Hippolyta die Erzählung der Liebenden „wundervoll" heißt?

„Mehr wundervoll wie wahr.
Ich glaubte nie an diese Feenpossen
Und Fabelei'n. Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Bestehn aus Einbildung. Der eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle faßt,
Der Tolle nämlich. Der Verliebte sieht,
Nicht minder irr', die Schönheit Helenas
Auf einer äthiopisch braunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz."

Worauf Hippolyta:

„Doch diese ganze Nachtbegebenheit,
Und ihrer aller Sinn', zugleich verwandelt,
Bezeugen mehr als Spiel der Einbildung.
Es wird daraus ein Ganzes voll Bestand,
Doch seltsam immer noch, und wundervoll."

So nahe berühren sich nach Form und Inhalt Shakespeares „Gewittersturm", sein Schwanensang, mit seinem „Mitt-Sommernachtstraum", dem Programm bei Eröffnung des Globe-Theaters am Eingang seines „Regimentes". Das Recht, die Machtbefugnis, wie er sie übte, da er seine Meisterschaft antrat, wird er zum Schlusse nur um so nachdrücklicher fordern und betätigen.

Soll die reine Dichtung zu vollendeter Schönheit werden, den höchsten und ergreifendsten Wohlklang erreichen, so muß sie, von Musik durchdrungen und getragen, in Musik übergehen. So ganz „Musik", wie der Sturm, ist keines der Shakespeareschen Stücke. Nicht nur Ariel, selbst Caliban singt. Die ganze „Insel" ist wie in Musik getaucht. Diese ist das „geflügelte Werkzeug", das Zaubermittel, mit dem Prospero die Gemüter erschüttert, zwingt, beherrscht. Ihre Macht ist eine so unwiderstehliche, daß selbst Caliban sich ihrer nicht zu erwehren vermag, Trinkulo und Stephano davor warnt.

„Sei nicht in Angst! Die Insel ist voll Lärm,
Voll Töne und süßer Lieder, die ergötzen,
Und niemand Schaden tun. Mir klimpern manchmal
Viel tausend helle Instrument' ins Ohr,
Und manchmal Stimmen, die mich, wenn ich auch
Nach langem Schlaf erst eben aufgewacht,
Zum Schlafen wieder bringen: dann im Traume

War mir, als täten sich die Wolken auf
Und zeigten Schätze, die auf mich herab
Sie schütten wollten, daß ich beim Erwachen
Aufs neu' zu träumen heulte."

Trotz dieser angsterpreßten Beruhigung sind Stephano und Trinkulo um ihre eigene Musik nicht wenig besorgt. Wie soll diese gegen solchen Wohllaut und solche Zaubermacht bestehen? Eben darum muß, schlußfolgert Caliban, Prospero vertilgt werden. Sie selbst vermögen sich indes dem „Klang", wie er die ganze Atmosphäre erfüllt, so wenig zu entschlagen, daß sie, um ihr „Geschäft" zu verrichten, nämlich Prospero während seines Mittagsschlafes in seiner Zelle zu erschlagen, abziehen, indem sie dem Klange — folgen.

h) Verhältnis zur Antike.

Verstand Shakespeare auch nur wenig Latein und noch weniger Griechisch, so ist sein Verhältnis zum klassischen Altertum trotzdem ein überaus inniges und fruchtbares gewesen. Bekunden dies nicht schon seine beiden Epen: „Venus und Adonis" und „Die Schändung der Lukretia"? Wie wahlverwandt ihm als Engländer die Wesenart, die „virtus" der alten Römer war, bezeugen nicht nur seine Römerdramen und seine englischen Historien, — auch in seinen freien Tragödien blickt die Bewunderung und Vorliebe für das Heroische des Römertums auf Schritt und Tritt durch. Die römische Mannhaftigkeit ist ihm vorbildlich. Die römische Kultur, insbesondere die Kunst aber führt alsbald auf das Griechentum, ihren eigenen Urquell, zurück. Shakespeare brauchte nur ein Dichter wie Ovid geläufig

zu werden (entlehnt Prospero nicht seine dichterische Verherrlichung der Natur dem Ovid?) und er hatte mit der ganzen griechischen Mythologie unmittelbare Fühlung gewonnen. Für das Griechenvolk als solches scheint er indes, wie der Römer selbst, verzweifelt wenig übrig gehabt zu haben. Selbst der Kampf von Troja, wie ihn Homers Heldengedicht verherrlicht, hat, wie dies „Troilus und Cressida" bezeugen, mehr seine satirische als seine künstlerische Ader pulsieren gemacht. Seine Kunstbildung schloß deswegen das griechische Schönheitsideal keineswegs aus. Daß er den Schauplatz seines „Mitt-Sommernachtstraumes" nach Griechenland vor die Tore von Athen verlegt, Griechen und Griechinnen, griechische Heroen und Heroinnen darin eine Hauptrolle spielen, kommt, trotz des beigemengten Humors und selbst Spottes, einer Huldigung des klassischen Griechentums gleich. Freilich nicht in weihevoller Absonderung, sondern gemengt mit der Romantik der germanischen Poesie und sogar der Rüpelkomödie. Das alles aber, mit Hippolyta zu reden, „ein Ganzes von Bestand", zu einer wundervollen Harmonie verschmolzen. Wobei selbst die Jagdhunde des Theseus Wohllaut bellen.

Hippolyta: Ich war mit Herkules und Kadmus einst,
Die mit spartan'schen Hunden einen Bär
In Kretas Wäldern hetzten; nie vernahm ich
So wackres Toben. Nicht die Haine nur,
Das Firmament, die Quellen, die Reviere,
Sie schienen all ein Ruf und Gegenruf.
Nie hört' ich so harmon'schen Zwist der Töne,
So schönen Donner.
Theseus: Auch meine Hunde sind aus Spartas Zucht,
Weitmäulig, scheckig, und ihr Kopfbehang

Mit Ohren, die den Tau vom Grase streifen;
Krummbeinig, wammig, wie Thessaliens Stiere;
Nicht schnell zur Jagd, doch ihrer Kehlen Ton
Folgt aufeinander wie ein Glockenspiel.
Harmonischer scholl niemals ein Gebell,
Zum Hussa und zum frohen Hörnerschall
In Kreta, Sparta, noch Thessalien.

Und so überrascht es nicht, wenn Theseus den Verliebten „die Schönheit Helenas" selbst „auf einer äthiopisch braunen Stirne" sehen läßt.

Der „Sturm" liegt freilich so weit ab von dem eigentlichen Griechenland (obgleich König Alonso aus Neapel und somit aus Großgriechenland kommt), wie dies ein weltverlorenes Eiland nur vermag. Um so überraschender und beachtenswerter, daß das Zwischenspiel, in welchem Prospero mit Hilfe seines Ariel, der selbst die Ceres spielt, griechisches Gewand trägt. „Dies ist," ruft Ferdinand, „ein majestätisch Schauspiel, und harmonisch zum Bezaubern. Darf ich diese für Geister halten?" Worauf Prospero entgegnet: „Geister, die meine Kunst („mine art" und nicht „Wissen", wie Schlegel übersetzt) aus ihrem Reich berief, um vorzustellen, was mir gefällt." Worauf Ferdinand:

Hier laßt mich immer leben:
So wunderherrlich, Vater und Gemahl,
Macht mir den Ort zum Paradies.

Nicht nur liegt kein zureichender Grund vor, dieses Zwischenspiel als ein inkongruentes Einschiebsel anzusprechen, oder gar, wie schon geschehen, Shakespearen abzusprechen, vielmehr scheint es hier, wie dereinst im Sommernachtstraum, geradezu darauf angelegt, die griechische Kunst und Schönheit

in die Dichterart Prospero-Shakespeares demonstrativ mit aufgehen zu lassen.

Danach hätte das Problem darin bestanden: die einheimische, barbarische Dichtung mit der klassisch-griechischen zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Genau wie es sich Goethe im zweiten Teil seines Faust vorsetzen wird. Auch für Shakespearen bedeutete die Poesie der alten Griechen Rückkehr zur Natur. Er war mit ihnen im Innersten so wahlverwandt, als wäre er im regsten Austausch mit ihnen aufgewachsen.

i) Parallele mit Goethes Faust.

Die Analogie, das Ineinanderspiel des zweiten Teils von Goethes Faust, wie er diesen Mitte der neunziger Jahre konzipierte und auszugestalten begonnen hat, und Shakespeares „Sturm", springt, ergründet man beide Dichterwerke und hält sie gegeneinander, derart in die Augen, daß es einer weiteren Klarlegung kaum bedarf. Im Augenblick, da Goethe seinen Faust zum Dichter-Priester und Zauberer aufrücken ließ und so seine eigene Dichtkunst zum Gegenstande seiner Dichtung machte, berührte sich sein Faust so unmittelbar mit Shakespeares Prospero, daß beide Dichtungen, sowohl nach Inhalt wie nach Form, geradezu ineinander übergingen. Selbstverständlich nur insoweit, als Faust der Dichter ist, also bis zu dessen Vermählung mit der Helena und Abschied von ihr. Goethe selbst ist sich dessen so bewußt gewesen, hat daraus so wenig ein Hehl gemacht, daß er sein Gedicht, wegweisend, mit einem Gesang des Ariel anheben läßt, begleitet von Äolsharfen. Ge-

nau, wie dies schon in den Stanzen der Zueignung angekündigt wird:

Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
Mein lispelnd Lied, der Aeolsharfe gleich —

Wobei allerdings Ariel mit Puck die Rolle vertauscht zu haben scheint. Indem er anhebt:

Wenn der Blüten Frühlingsregen
Über alle schwebend sinkt —
— — — — — — —
Kleiner Elfen Geistergröße
Eilet, wo sie helfen kann —

Derart hatte Goethe schon in der Walpurgisnacht des ersten Teils beide Geister aneinandergerückt und durcheinandergewürfelt. Berühren sich doch auch Shakespeares „Mitt-Sommernachtstraum" und „Gewittersturm" innerlich so nahe, daß sie gleichsam zur selben Symphonie gehören.

Es hat indes damit nicht sein Bewenden. Ariel tritt noch einmal auf, als Knabe Wagenlenker im Mummenschanz. Diesmal genau wie im „Sturm", indem er dem Plutus, aus dem, wie schon bemerkt, Faust selbst spricht, beigesellt, sich diesem, wie dem Prospero, als dienender Geist zur Verfügung hält:

Doch lisple leis, und gleich bin ich zurück.

Wenn Ariel dem Prospero dazu dient, dessen Gegner zu geißeln, so wird es im zweiten Teil des Faust so wenig an Gelegenheit hierzu fehlen, daß dieser durchweg einen nicht weniger polemischen, satyrischen Charakter trägt, als Shakespeares

„Sturm". Auch Goethe-Faust setzt sich mit den Gegenfüßlern seiner Dichtkunst gründlich auseinander. Gleich im „Vorspiel auf dem Theater", das zwar dem ersten Teil vorgesetzt, allein erst um die Wende des Jahrhunderts entstanden ist und auf die ganze Dichtung und vornehmlich auf den zweiten Teil dieser zielt. Was ist die Auseinandersetzung des Dichters mit dem Theaterdirektor und der lustigen Person, dessen Narren, viel anderes, als die Auseinandersetzung Prosperos mit dem Könige von Neapel und Gefolge, Caliban, Trinkulo und Stephano? Mit den Theaterunternehmern und dem Publikum?

In der Dichtung selbst kommt es noch unmittelbarer, eindringlicher, kräftiger. Als Faust dem Kaiser und seinem Hofstaat Helena und Paris vorführt, die er kraft seines Zauberschlüssels von den „Müttern" heraufgeführt hat (sein „Fratzen-Geisterspiel" höhnt Mephistopheles) vollbringt, dient es nicht zum wenigsten dazu, das „Publikum" zu stempeln.

Wie erinnert doch schon dieses Theater im Theater an Shakespeare! Die Ritter und die Damen des Hofstaates sind so wenig fähig: sich in die „Idealwelt" des Dichters zu versetzen, das Spiegelbild von der Wirklichkeit zu unterscheiden, Idee und Körperlichkeit auseinander zu halten, daß sie, wie große Kinder, das Vorgestellte für leibhaftige Wirklichkeit nehmen und sich in ihrer höfischen Unnatur über die „Unmanierlichkeit" des Paris, die „Freiheit", die er sich coram publico mit der Helena herausnimmt, nicht genug — aufregen können. Wobei sie nur ihren eigenen Zynis-

mus zur Schau tragen und sich *selbst* zum besten haben, ohne es zu merken. Genau wie wenn Shakespeares Parterre über sein eignes Ebenbild im Caliban nicht laut genug aufbrüllen kann.

Auch Goethe-Faust liegt, wie Shakespeare-Prospero, alles daran: den *Dichter* und dessen Traumwelt zur Geltung zu bringen. Deren Berechtigung und Wirkung durch die künstlerische Tat zu demonstrieren. Uns in seine Traumwelt zu bannen, indem wir diese als vollwerte „Wirklichkeit" anerkennen müssen. Um solcherweise um so tiefer zu rühren, mächtiger zu erschüttern, zu höheren Sphären hinan zu heben. Unsere Natur zugleich seelisch zu läutern und zu erweitern. Je freier indes die Einbildungskraft dabei waltet, desto sinnlich greifbarer muß, damit die Illusion eine vollkommene werde, das Dargestellte umrissen, ausgestaltet, zur Anschauung gebracht werden. Was hat Shakespeare, um uns den von ihm vor die Sinne gezauberten „Sturm" mit *erleben* zu machen, nicht alles an „fachmännischem" Detail, wie es die „Erfahrung" mit sich bringt, aufgeboten! Wir „erleben" den Gewittersturm denn auch, als wären wir mit auf dem untergehenden Schiffe. Oder wenn er uns an seine Zauberinsel, die Dichterinsel selbst, glauben machen will. Was erdenkt Caliban nicht alles, um Trinkulo und Stephano und damit selbst die „Gründlinge" auf der geheimnisvollen Insel „heimisch" zu machen!

Will dir die Quellen zeigen, Beeren pflücken,
Will fischen und dir Holz genugsam schaffen.
— — — — — — — — — —
Laß mich dir weisen, wo die Holzbirn wächst;
Mit meinen langen Nägeln grab' ich Trüffeln,

Zeig' dir des Hehers Nest; ich lehre dich
Die hurt'ge Meerkatz' fangen; bringe dich
Zum vollen Haselbusch, und hol' dir manchmal
Vom Felsen junge Möwen. Willst du mitgehn?

Nicht anders Goethe im Faust, wenn er uns nach „Arkadien", seine Zauberinsel, führt. Wie muß uns der Turmwächter Lynceus alles bis ins einzelne veranschaulichen! Zunächst die nach Hellas hereinbrechende Völkerwanderung, den Heereszug der germanischen Barbaren, der Vorläufer von Faust und dessen Kriegerschar.

Vom Osten kamen wir heran,
Und um den Westen war's getan;
Ein lang' und breites Volksgericht,
Der erste wußte vom letzten nicht.
Der erste fiel, der zweite stand,
Des dritten Lanze war zur Hand;
Ein jeder hundertfach gestärkt,
Erschlagne Tausend unbemerkt.
Wir drängten fort, wir stürmten fort,
Wir waren Herrn von Ort zu Ort;
Und wo ich herrisch heut' befahl,
Ein andrer morgen raubt und stahl.
Wir schauten, — eilig war die Schau;
Der griff die allerschönste Frau,
Der griff den Stier von festem Tritt,
Die Pferde mußten alle mit.

Gar wenn Faust „Arkadien" selber schildert!

Nichtinsel dich, mit leichter Hügelkette
Europens letztem Bergast angeknüpft.
— — — — — — — — — — —
Und duldet auch auf seiner Berge Rücken
Das Zackenhaupt der Sonne kalten Pfeil,
Läßt nun der Fels sich angegrünt erblicken,
Die Ziege nimmt genäschig kargen Teil.

Die Quelle springt, vereinigt stürzen Bäche,
Und schon sind Schluchten, Hänge, Matten grün.
Auf hundert Hügeln unterbrochner Fläche
Siehst Wollenherden ausgebreitet ziehn.

Verteilt, vorsichtig abgemessen schreitet
Gehörntes Rind hinan zum jähen Rand;
Doch Obdach ist den sämtlichen bereitet,
Zu hundert Höhlen wölbt sich Felsenwand.

Pan schützt sie dort, und Lebensnymphen wohnen
In buschiger Klüfte feucht erfrischtem Raum,
Und sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen,
Erhebt sich zweighaft Baum, gedrängt an Baum.

Altwälder sind's! Die Eiche starret mächtig,
Und eigensinnig zackt sich Ast an Ast;
Der Ahorn mild, von süßem Safte trächtig,
Steigt rein empor und spielt mit seiner Last — —

Und doch ist dies „Arkadien" so wenig „reell", die griechische Halbinsel, wie Prosperos Insel eine wirklich vorhandene. Goethen dient die griechische Szenerie, die Bodenbeschaffenheit des inneren Peloponnes, wie Shakespearen die Reisebeschreibungen der Seefahrer gedient haben.

Wie ständig Goethen dabei der große Brite im Sinn gelegen hat, bekundet u. a. auch der, sonst nebensächliche, Umstand, daß Mephistopheles sich in der klassischen Walpurgisnacht der Sphinx vorstellt als: „old Iniquïty". Wie der Teufelsnarr oder das „alte Laster" in den alten englischen Moralspielen hieß und ihn Shakespeare wiederholt anzieht.

Der in Frage stehende Teil von Goethes Faust hat mit dem Shakespeareschen „Sturm" selbst die

„Fabel" gemein, indem wie im „Sturm" alles auf die Vermählung von Ferdinand und Miranda zuführt, so bei Goethe auf die Vermählung von Faust und Helena. Wohl hat Shakespeare in seinem „Sturm" es offenbar vornehmlich darauf angelegt: das Verhältnis seiner Bühnendichtung zu der Schauspielkunst und dem Theater zum Austrag zu bringen, allein, wie wir sahen, durch die Anknüpfung an Ovid und das Zwischenspiel in griechischem Gewande doch auch zugleich das Verhältnis seiner nordischen „barbarischen" Kunst zur klassisch-antiken in Betracht gezogen, eben das, was, nach Goethes eigenem Ausspruch, den Kern des zweiten Teils seines Faust bildet. Wie klar kommt hierbei aber auch der fundamentale Gegensatz zwischen dem dichterischen Genius Goethes und des großen Briten zum Ausdruck! Während Shakespeare keinen Augenblick den Dramatiker und Tragiker verleugnet, das Bühnenspiel und insbesondere die Tragödie das Objekt seiner Kunst und damit seines „Sturms" bildet, ist bei Goethe die Tragödie geradezu — ausgeschaltet. Immer wieder knüpft er an Homer und damit an das Epos an. Die großen griechischen Tragiker werden in der ganzen so eingehenden Entwicklungsgeschichte der griechischen Kultur gar nicht erwähnt. Wohl steigt vor unserm geistigen Auge immer wieder der tragische Kampf um Troja auf, wie ihn Homer schildert, allein er liegt weit zurück, im fernen Hintergrunde: Faust begegnet und vermählt sich mit der Helena im idyllischen Arkadien. Das Ganze ist episch — lyrisch, nicht dramatisch. — Obgleich Goethe darauf bedacht war,

die Dichtung in ihrem weiteren Verlaufe möglichst bühnenwirksam zu gestalten und so dem Theater näher zu bringen, hat er sich unwillkürlich von diesem nur immer weiter entfernt.

Trotzdem hat sich Goethes dichterischer Genius nie unmittelbarer mit dem Shakespeareschen berührt, inniger mit diesem vermählt, als da ihm für seinen Faust als Dichter-Priester dessen „Sturm" vorbildlich wurde.

17. „Shakespeare und kein Ende."

Goethe war, da er Shakespeares „Romeo und Julia" in seiner Umarbeitung auf die Weimarische Bühne brachte, mit gutem Grunde auf den Widerspruch auch jener gefaßt, die durch ihr Verständnis Shakespeares und ihre Begeisterung für den großen Briten Goethen selbst am nächsten standen. Dieser Widerspruch kam so entschieden zum Ausdruck, daß er selbst zum Worte griff, um seine Gesamtauffassung Shakespeares darzulegen. Schon im Sommer 1813 begann er den Versuch: „Shakespeare und kein Ende" zu Papier zu bringen. Er wollte Shakespeare von drei Seiten aus betrachten: als Dichter überhaupt, verglichen mit den Alten und Neusten, und als Theaterdichter insbesondere.

Wir werden ihn alsbald wieder auf dem Pfade antreffen, den er gleich eingangs zur Zeit seiner ersten Shakespearebegeisterung eingeschlagen hatte, und auf dem wir ihn in Wilhelm Meister wieder antrafen. Auch jetzt betont er nichts so sehr, wie Shakespeares unvergleichliche Menschen- und Weltkenntnis, wie sie auf frühreifer Selbsterkenntnis und daraus erwachsender, innerer Anschauung beruhte. Diese Eigenschaft ist ihm für den Dichter fundamental. „Nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht

jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grade mitten in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig; wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel."

Wenn wir indes meinen, dieser Shakespeare arbeite für unsere Augen, so sei das eine Täuschung: Shakespeares Werke seien nicht für die Augen des Leibes. „Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht. Shakespeare nun spricht durchaus an unsern innern Sinn; durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakespeareschen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche Tat als geistiges Wort."

Shakespeare lasse geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert, als gesehen werde. Hierzu rechnet Goethe Hamlets Geist und Macbeths Hexen. Als wären nicht eben diese auf Anschauung und zwar bühnenmäßig wirksame berechnet und gestellt! Auf diesem Wege meinte

Goethe auch um manche Grausamkeiten, die geschaut nur schwer zu ertragen sind, herumzukommen.

Shakespeares Meisterwerke könnten nicht wirksamer zur Geltung gebracht werden, es gebe keinen höheren Genuß und keinen reineren, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen. „Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt. Nach der Bezeichnung der Charaktere bilden wir uns zwar gewisse Gestalten; aber eigentlich sollen wir durch eine Folge von Worten und Reden erfahren, was im Innern vorgeht, und hier scheinen alle Mitspielenden sich verabredet zu haben, uns über nichts im Dunkeln, im Zweifel zu lassen."

Shakespeare geselle sich zum Weltgeist; er durchdringe die Welt wie jener; beiden sei nichts verborgen. „Aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der Tat zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis zu verschwätzen und uns *vor* oder doch gewiß *in* der Tat zu Vertrauten zu machen." Das Geheimnis müsse heraus, und sollten es die Steine verkünden! „Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu; alles Untergeordnete spricht mit; die Elemente, Himmel-, Erd- und Meerphänomene, Donner und Blitz, wilde Tiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichnis, aber ein wie das andere Mal mithandelnd."

Wie er einst Shakespeares Dichtungen mit einem Raritätenkasten zu vergleichen liebte, in den man hineinblickt, um sich das Weltgetriebe zu veranschaulichen und dieses wie in einem Kristallglase zu durchschauen, so vergleicht er sie dieses Mal mit

einem großen, belebten Jahrmarkt. Den unvergleichlichen Reichtum des Inhalts verdanke der große Brite seinem Vaterlande. „Überall ist England, das meerumflossene, von Nebel und Wolken umzogene, nach allen Weltgegenden tätige. Der Dichter lebt zur würdigen und wichtigen Zeit und stellt ihre Bildung, ja Verbildung, mit großer Heiterkeit uns dar; ja, er würde nicht so sehr auf uns wirken, wenn er sich nicht seiner lebendigen Zeit gleichgestellt hätte." Dabei sei ihm das Kostüm gleichgültig. Wenn es nur vollwertige Menschen sind, die er uns vorführt. Das seien sie von Grund aus, auch wenn er dabei sein eigenes Volkstum keinen Augenblick verleugne. Wenn man meine, er habe die Römer vortrefflich dargestellt, so könne er, Goethe, das nicht finden. „Es sind lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga."

Wenn Goethe diesen seinen Shakespeare mit den Alten und Neuesten vergleicht, so stimmt er Schillern bei, der ihn in „Über naive und sentimentalische Dichtung" wie Homer, zu den naiven Dichtern zählt, mit ihrem unbefangenen Sinn für die Realität der Dinge. Das Interesse, welches Shakespeares großen Geist belebt, liegt innerhalb der gegebenen Welt und nicht im Jenseits. „Denn wenn auch Wahrsagung und Wahnsinn, Träume, Ahnungen, Wunderzeichen, Feen und Gnomen, Gespenster, Unholde und Zauberer ein magisches Element bilden, das zur rechten Zeit seine Dichtungen durchschwebt, so sind doch jene Truggestalten keineswegs Hauptingredienzien seiner Werke, sondern die

Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens ist die große Base, worauf sie ruhen, deshalb uns alles, was sich von ihm herschreibt, so echt und kernhaft erscheint.“

Letztere Wendungen richten sich unverkennbar gegen jene „Romantiker“, die das Phantastische in den Werken des großen Briten so übereifrig hervorsuchten und über alles rühmten, um ihre eigene ausschweifende Phantastik zu rechtfertigen, indem sie darauf bedacht waren, alle ethischen und ästhetischen Schranken, in Leben und Dichtung, einzureißen, an Stelle von Gesetz Willkür zu setzen, und dabei Shakespeare als ihren Schutzheiligen ausspielten.

„Naiv“ und damit antik oder heidnisch, im Gegensatz zu modern und christlich, war Goethen Shakespeare vor allem auch durch den Einklang von Sollen und Wollen, von Notwendigkeit und Freiheit. Er schien ihm in dieser Beziehung die Alten und die Neuesten in einziger Weise, durch eine höhere Synthesis, miteinander auszugleichen, zugleich dem modernen Europäer anzugehören und doch im Naiv-Realen so tief und fest gewurzelt, wie die Alten im klassischen Griechenland. Wir erinnern uns, wie Goethe schon in seiner Festrede zu Frankfurt a. M., am 14. Oktober 1771, an dem über alles Bewunderten nichts mehr bewunderte, als wie daß seine Dichtung, in der Darstellung der Menschen und ihrer Schicksale, den geheimnisvollen Punkt zu treffen wisse, den noch kein Archimedes gefunden, in welchem Naturnotwendigkeit und menschliche Freiheit zusammenfallen.

„Eine Notwendigkeit,“ führt Goethe jetzt weiter aus, „die mehr oder weniger oder völlig alle Frei-

heit ausschließt, verträgt sich nicht mehr mit unsern Gesinnungen; diesen hat jedoch Shakespeare auf seinem Wege sich genähert; denn indem er das Notwendige sittlich macht, so verknüpft er die alte und die neue Welt zu unserem freudigen Erstaunen. Ließe sich etwas von ihm lernen, so wäre hier der Punkt, den wir in seiner Schule studieren müßten. Anstatt unsere Romantik, die nicht zu schelten, noch zu verwerfen sein mag, über die Gebühr ausschließlich zu erheben und ihr einseitig nachzuhängen, wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird, sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz um so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, ohne zu wissen, warum, über alles prekonisieren, das Wunder wirklich schon geleistet hat."

Keine Verirrung der Romantik schien Goethen verhängnisvoller, als die Schwärmerei für das kirchliche Rom. Nur zu viele der Besten kehrten damals, aus religiösem und ästhetischem Bedürfnis heraus, oder auch nur um der „Autorität" willen, in den Schoß der römischen Mutterkirche zurück. Sie beachteten dabei nicht, daß sie durch blinde, rücksichtslose Hingabe an eine Priesterkirche, die, auf blinden Glauben und absolute Unterwürfigkeit gestellt, als höchste, letzten Endes einzige Tugend blinden Gehorsam fordert, keinerlei Selbstbestimmung duldet, jede Regung von Geistes- und Gewissensfreiheit als Todsünde bekämpft und daher im Keime zu ersticken trachtet, ihr Selbst aufgaben! Wie sollte auf solcher Grundlage, innerhalb einer solchen Geisteesknechtschaft ein freies, auf sich

selbst gestelltes Menschtum erstehen oder sich nur behaupten können? eine Shakespearesche Weltanschauung möglich sein? Religion und Vernunft in Einklang kommen? Wenn der große Brite eine so auf sich selbst gestellte, allumfassende, harmonische Weltauffassung gewonnen hatte, so verdankte er es, nach Goethes Überzeugung, dem protestantischen England, das eben, da er herangewachsen war, sich der spanischen Armada siegreich erwehrte und damit sich dem römisch-päpstlichen Joche endgültig entzog. „Freilich hatte er," schließt Goethe seine tiefsinnige Betrachtung, „den Vorteil, daß er zur rechten Erntezeit kam, daß er in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeitlang schwieg, so daß einem wahren Naturfrommen, wie Shakespeare, die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religiös zu entwickeln."

Den Abschnitt über Shakespeare als Theaterdichter hat Goethe erst 13 Jahre später (1826) zu Papier gebracht und in „Über Kunst und Altertum" in Druck gegeben. Immer wieder betont er, wie Shakespeare kein Theaterdichter sei. Dazu ist er ihm zu gut, steht er ihm als Dichter kurzweg zu hoch. „Shakespeares Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne (auf den „Brettern, die die Welt bedeuten") etwas Widerstrebendes; sein großes Talent ist das eines Epitomators, und da der Dichter überhaupt als Epitomator der Natur erscheint, so müssen wir auch hier Shakespeares großes Verdienst anerkennen; nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen." Wohl seien seine

Werke im höchsten Maße dramatisch, aber darum noch nicht theatralisch. „Durch seine Behandlungsart, das innerste Leben hervorzukehren, gewinnt er den Leser. Die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem, und man läßt sich's, geistig genommen, mit bequem werden. Wir springen mit ihm von Lokalität zu Lokalität, unsere Einbildungskraft ersetzt alle Zwischenhandlungen, die er ausläßt, ja wir wissen ihm Dank, daß er unsere Geisteskräfte auf eine so würdige Weise anregt. Dadurch, daß er alles unter der Theaterform vorbringt, erleichtert er der Einbildungskraft die Operation." Genau, wie es Goethe selbst mit seinem Götz und seinem Ur-Faust gehalten hat, wodurch er offenbar ihm am nächsten zu kommen gewähnt hat.

Seitdem hatte Goethe sich von dem „Naturalismus" seiner Frankfurter Zeit, wie wir sahen, immer weiter entfernt, bis hinein in die ätherische Atmosphäre der typischen Phantomengebilde seiner „Natürlichen Tochter". Mit diesem Maßstabe gemessen, scheint ihm nunmehr der große Brite als Bühnendichter geradezu — inferior. Genau genommen, sei nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet. Daß Shakespeare auch diesen Gipfel zu erfassen gewußt, bezeuge jener Augenblick, wo (in Heinrich IV., 2. Teil, IV, 4) dem todkranken schlummernden König der Sohn und Nachfolger die Krone von seiner Seite wegnimmt, sie aufsetzt und damit fortstolziert. Dieses aber seien nur Momente, ausgesäte Juwelen, die durch viel Untheatralisches auseinandergehalten

würden. Offenbar genügen diesen „symbolischen" Forderungen Goethes Racine und Calderon, Voltaires zu geschweigen, weit besser als der große Brite.

Nur zu bezeichnend für den Dichter der „Natürlichen Tochter" ist auch, daß er ein Moment hervorhebt, in welchem die Majestät der Krone so „bedeutend" hervorleuchtet. Bei dieser Gelegenheit meint Goethe: Shakespeare habe den tragischen Gehalt von „Romeo und Julia" durch die zwei komischen Figuren Mercutio und die Amme beinahe zerstört; die beiden Rollen seien wahrscheinlich von zwei beliebten Schauspielern, die Amme wohl auch von einer Mannsperson gespielt worden. „Betrachtet man die Ökonomie des Stückes recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechte Übereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen." Dabei hat Goethe selbst in seiner Bearbeitung von Shakespeares „Romeo und Julia" aus Mercutio sogar einen Falstaff gemacht! Doch nicht, um die Aufmerksamkeit von ihm abzulenken und die Tragik des Stückes zu verstärken? Das „eigentlich" Theatralische, unsere „folgerechte, Übereinstimmung liebende Denkart auf der Bühne" findet Goethe eben nur noch bei den französischen Klassikern aus dem Zeitalter des Versailler Sonnenkönigs!

Selbst wenn Shakespeare schon vorhandene Stücke „redigiert und zusammenschneidet", wie er das bei „König Johann" und „König Lear" getan hätte, sei er „wieder mehr Dichter überhaupt als

Theaterdichter". Schröder habe mit nur zu gutem Grunde die Eingangsszenen im Lear, das ganze Vorspiel kurzerhand weggeschnitten. Er habe damit zwar den Charakter des ganzen Stückes aufgehoben. „Aber er hatte doch recht. Denn in dieser Szene erscheint Lear so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht ganz unrecht geben kann. Der Alte jammert einen, aber Mitleid hat man nicht mit ihm, und Mitleid wollte Schröder erregen, sowie Abscheu gegen die zwei unnatürlichen, aber doch nicht durchaus zu scheltenden Töchter." Goethe nimmt, mit Tieck, an, daß dem Shakespeareschen Stück ein „König Leir" zugrunde liege, welches 1605 im Druck erschienen ist, und weiß dieses verschollene Stück auf Kosten Shakespeares kaum genug zu rühmen. „Hier wird alles süß, was Shakespeares hoher tragischer Geist uns verbittert hat" — und bringe dadurch die „lieblichsten Wirkungen" hervor.

Wie diese verwunderlichen Auslassungen nur zu greifbar bekunden, hat Goethe den Bau des „König Lear" noch weniger erfaßt wie den des „Hamlet" oder von „Romeo und Julia". Wer Lear in der ersten Szene bei der Abdankung und der Verstoßung der Cordelia nicht versteht, nur „absurd" findet, hat die ganze Tragödie nicht begriffen. Der Achtzigjährige entsagt der Krone nur, weil ihn so nach Natur, nach Wahrheit und Liebe dürstet und er der Liebe und Heuchelei, wie sie seine Machtstellung mit sich gebracht hat, mehr als satt ist. Indem er die Liebe seiner Kinder auf die Probe stellt und dabei die wahrheitliebende Cordelia so verkennt, stellt er sich selbst auf die Probe, stellt er uns vor Augen, wie vollkommen unfähig er zur Zeit noch

ist: Wahrheit zu erkennen oder gar zu ertragen. Wer ihn hierbei nur „absurd" findet, verrät nur, daß er gar nicht verstanden hat, um was es sich handelt oder gehört zu denen, welche die Königskrone höher achten, als die Krone reinen Menschtums. Eben diesen Hofblinden den Star zu stechen, hat Shakespeare seinen „Lear" — „verbrochen". Wie aus dem hochfahrenden, von seinen Hofschranzen so gründlich verdorbenen Träger der Krone ein — reumütiger Mensch wird, bildet den Inhalt des Stückes, ist die Achse, um die es sich dreht. Die Eingangsszenen wegschneiden, heißt die Exposition des Dramas über Bord werfen.

Goethen selbst ist diese seine schier „vernichtende" Kritik seines „Will of all Wills" als Bühnendichter nachgerade selbst einigermaßen „rätselhaft" vorgekommen. „Lasset uns denn aber", entlastet er sein Gewissen, „zum Schluß zur Auflösung des Rätsels schreiten! Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt. Es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind und von wo man uns wohl schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte — vor ein Gerüste, wo man wenig sah, wo alles nur bedeutete, wo sich das Publikum gefallen ließ, hinter einem grünen Vorhang das Zimmer des Königs anzunehmen, den Trompeter, der an einer gewissen Stelle immer trompetete, und was dergleichen mehr ist. Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuten lassen? Unter solchen Umständen

waren Shakespeares Stücke höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charakteristisch maskiert hatten, sich, wie es not tat, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der öden Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginieren."

Das Wunderlichste an diesen Ausführungen Goethes, des Dichters und Theaterdirektors in einer Person, ist, daß er Shakespeare als Bühnendichter zugleich seinen Naturalismus und den Mangel an ätherischer Symbolik vorhält und dabei seine Dramen als Märchenspiele kennzeichnet, die sich in dieser ihrer Eigenschaft in die „Natürlichkeitsforderungen" der vervollkommneten Bühne nicht einfügen! Goethe stellt sich übrigens die Einrichtung der Bühne zur Zeit Shakespeares gar zu primitiv vor. Schon die Geistererscheinung im „Hamlet" und „Macbeth" deuten auf keine geringe technische Raffiniertheit, vollends der Gespensterspuk im „Sturm" oder schon die Schiffbruchszene im Eingang des Stückes, haben einen Apparat zur Voraussetzung, wie Goethe mit seinen „Miedingssöhnen" sich ihn nicht so leicht hat leisten können. Gar wenn man an den Aufwand in Schau- und Prunkstücken wie „Heinrich VIII." denkt! Oder auch nur an die Volksszenen in den Historien und Römerdramen. Hat doch auf Voltaire nichts mehr Eindruck gemacht, als die Weite des Bühnenraumes und der Kulissenapparat, wie ihn die Shakespeareschen Stücke zur Voraussetzung haben. Waren doch seine Franzosen, in seiner Vorstellung, nur insofern als Bühnendichter rückständig, als sie durch die Enge der französischen Bühne, auf

der die priveligierten Zuschauer mit saßen, daran verhindert waren, große Staatsaktionen und Volksszenen zum besten zu geben. Vornehmlich um eine entsprechende Erweiterung der französischen Bühne herbeizuführen, hat er seine eignen Dramen an diejenigen Shakespeares geknüpft. Damit wähnte er, die Vorzüge der englischen Bühnendichtung der sie sonst an „Kunst“ so überragenden französischen eingegeben zu haben. Für diese Naivetät hat ihm Lessing unerbittlich heimgeleuchtet. Hätten doch die Shakespeareschen Stücke auf der ursprünglichen primitiven Bühne offenbar noch weit packender gewirkt, als auf der später so viel reichlicher ausgestatteten! Daß der innere Wert auch bei der Bühnendichtung nicht von der Beschaffenheit der Bühneneinrichtung bedingt sei, dafür war Lessingen Voltaire selbst ein klassischer Beleg. Goethe aber war als Theaterdirektor, und nicht nur als solcher! im Laufe der Zeit, zu Voltaire zurückgekehrt!

Wenn Goethe das eigentlich Theatralische, Bühnenwirksame Shakespearen abspricht, so tut er dies wieder einmal, indem er sich selbst ihm substituiert. Er mußte auch als Dramatiker, um sein Innerstes und Bestes zu geben, um „die Bilderwelt der Einbildungskraft“ ganz gegenwärtig zu haben und durch seine Kunst ins Leben zu rufen, von der Bühne absehen. Und so meint er, daß auch der große Brite, der ihm auch im Innersten als Dichter so voll genügte, durch die Bretterwelt nur gestört und beengt worden sei; während diese seinem dichterischen Genius offenbar zum Rückhalt gedient und ihn erst zur vollen Entfaltung gebracht hat.

Um seinen Kardinalsatz: „Shakespeares Werke

sind nicht für die Augen des Leibes" — zu begründen, läßt sich Goethe einen argen Sophismus zuschulden kommen. Gewiß — der Dichter, dessen „unermeßlich Reich" der Gedanke, und dessen „geflügelt' Werkzeug" das Wort ist, wirkt durch die Sprache, und damit zunächst auf unsern inneren Sinn. Gewiß, das geistige Auge ist noch unendlich wesentlicher und reichhaltiger, als das leibliche. Folgt hieraus aber, daß das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht? Empfängt nicht das geistige Auge Licht, Farbe, Gestalt durch das leibliche? Wenn wir uns einen Homer als Blinden vorstellen, wie einen Improvisator oder auch Rezitator, der, um sich durch nichts ablenken zu lassen, sich ganz zu konzentrieren, auf seine Innenwelt zurückzuziehen, die Augen schließt, so können wir uns ihn doch unmöglich als Blindgeborenen denken, dessen Auge nie die Außenwelt in sich aufgenommen hat. Wie denn auch Milton, der Dichter des „Verlorenen Paradieses" nur nachträglich erblindet ist. Wenn einer, so ist Goethe selbst mit seinen Wunderaugen auf das Schauen gerichtet und gestellt gewesen. Was wirkt unmittelbarer und überzeugender auf uns, als was wir mit eigenen Augen sehen und mit eigenen Ohren hören? Eben weil der Dichter darauf bedacht ist, das, was er geschaut und erschaut hat, uns anderen so greifbar, so unmittelbar als irgend möglich vor Augen zu stellen, ist die Verkörperung und Vergegenwärtigung seiner Bilderwelt auf der Schaubühne ihm Bedürfnis, schließt die Bühnendichtung, wie dies Goethe eben hier ausführte, alle Dichtereigenschaften in sich. Durch

ihre unerbittlichen Forderungen zwingt sie den Dichter, indem er seine Gestalten in wirkliches Leben umsetzen, leibhaftig gegenwärtig machen muß, zur vollendetsten Ausprägung, zur weitgehendsten Objektivierung. Daß er dies in so einzigartiger Weise vermocht hat, eben dadurch bekundet der englische Dichterkönig seine Souveränität. Weil Goethe, der, wie Herder es so deutlich erkannt hatte, nur aus sich selbst heraus dichten konnte, ohne sich in die Außenwelt hinein zu versetzen, ging ihm das „Theatralische“ in so erstaunlichem Maße ab.

18. Letzte Wertung Shakespeares.

So weit auch Goethe vom großen Briten als Theaterdichter abgerückt war, so hatte er doch nie aufgehört, zu ihm als zu dem Dichter der Dichter aufzuschauen, der es ihm wie kein anderer angetan hatte; um ihn zuletzt noch bei der Um- und Ausgestaltung seines „Faust" als Leitstern zu nutzen. Er wird ihn in späterem Alter immer nur noch höher werten, seines Daseins Kreislauf vollendend, ihn am Schlusse nicht weniger bewundernd und begeistert preisen, wie am Eingange, da er sich seinem Kultus hinzugeben begann. Er wird sogar dessen Bühnenwerke in bezug auf ihre Aufführbarkeit und theatralische Wirkung schließlich mit anderen Augen ansehen. Während er dessen „Hamlet" und „Romeo und Julia" seinerzeit nicht genug zurechtschneiden konnte, bekennt er bei Besprechung von Tiecks „Dramaturgischen Blättern", am Ausgang der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts: „Wo ich Tieck ferner auch sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will. Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende

abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz recht; denn ich hatte mich und die Schauspieler monatelang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertoire nicht erhalten konnte. Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hier und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden. Da der Mensch doch einmal die Sehnsucht nicht loswerden soll, so ist es heilsam, wenn sie sich nach einem bestimmten Objekte hinrichtet, wenn sie sich bestrebt, ein abgeschiedenes großes Vergangene ernst und harmlos in der Gegenwart wieder herzustellen. Nun sind Schauspieler so gut wie Dichter und Leser in dem Falle, nach Shakespeare hinzublicken und durch ein Bemühen nach dem Unerreichbaren ihre eigenen inneren, wahrhaft natürlichen Fähigkeiten aufzuschließen."

„Aber wie will das Geschlecht," fährt er freilich ein andermal, am 29. Januar 1830, zu Riemer gewendet, drein, „den Shakespeare begreifen? Probieren Sie es doch einmal und lassen Ihre Hexen mit Ziegenbärten auftreten, und am Ende lassen Sie doch den Macduff des Macbeth abgeschlagnes Haupt dem Publikum hinweisen, auch im Beginn des Stücks das fürchterliche Weib so bestialisch auftreten, wie es die ausdrücklichen Worte Shakespeares verlangen. Sie werden fühlen, daß vor 300 Jahren zu Elisabeths Zeiten ein anderes Volk vor den Bühnen stand und gaffte, als wie Sie sind, wie wir nicht sind, auch nicht zu sein brauchen."

Absurd aber fand er es, wenn „diese Weichlinge und Krittlinge das Große verkleinern, das Starke verschwächen, ja das Mächtige vernichtigen und nun vor einem indifferenten Publikum großtun, als hätten sie eigentlich das Rechte getroffen." Wenn die Lady Macbeth, nachdem sie den Brief Macbeths gelesen, in welchem er über die Begegnung mit den Hexen berichtet, in 17 Zeilen ihren Mann für einen Halbmenschen und sich als kronbegierig erklärt. Ein Bote die Ankunft des Königs meldet. Es zehn Zeilen bedarf und sie zum Morde entschlossen ist, — so mögen die „Weichlinge und Krittlinge" eine solche Einleitung und Steigerung in 27 Zeilen ein Unding erachten: „Hier zeigt sich Shakespeare als der Überschwängliche. Er weiß, was er vor hat und stürzt mit der Tür ins Haus, damit wir merken sollen, was für ein Gast kommt; jeder natürliche Mensch wird ergriffen und fortgerissen werden. Aber die Hänse des 19. Jahrhunderts, weil sie nichts zu sagen und nichts zu wirken wissen, meinen: Was auf den Füßen ein paar Jahrhunderte gestanden hat, müßte man auf den Kopf stellen, da sei es nicht allein das Neue, sondern auch das Rechte." —

Für das theatralisch wirksamste Stück Shakespeares hielt Goethe dessen Macbeth. „Wenn die Lady", bemerkt Goethe des weiteren (1827 an Eckermann) „ihren Gemahl zur Tat begeistern will, sagt sie: ‚Ich habe Kinder aufgesäugt.' Ob dieses wahr sei oder nicht, darauf komme es nicht an; die Lady sage es und müsse es sagen, um ihrer Rede Nachdruck zu geben. Im späteren Verlaufe des Stückes aber ruft Macduff, als er die Nachricht von dem Untergange der Seinen erfährt, in wildem Grimme:

‚Er hat keine Kinder!‘ Diese Worte des Macduff stünden mit denen der Lady in Widerspruch. Dieses kümmere indes Shakespeare nicht. Ihm komme es auf die Kraft der jedesmaligen Rede an, und so wie die Lady zum höchsten Nachdruck ihrer Worte sagen mußte: ‚Ich habe Kinder aufgesäugt,‘ so mußte auch zu eben diesem Zweck Macduff sagen: ‚Er hat keine Kinder!‘“

Goethe zieht diesen Fall an, als klassisches Beispiel dafür, wie der Künstler, um die von ihm erstrebte Illusion zu erwecken, selbst mit dem Naturgesetz in Widerstreit geraten kann, ohne deswegen Tadel zu verdienen. Gäbe es doch von Rubens sogar ein Gemälde mit doppeltem Lichte! Shakespeare habe als Bühnendichter hierin um so mehr Freiheit gehabt, als er bei seinen Stücken schwerlich daran gedacht habe, daß sie im Druck vorliegen und gelesen werden würden. Er habe nur die Bühnenaufführung im Sinne gehabt. „Er sah seine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern herab den Augen und Ohren rasch vorüberfließen würde, das man nicht festhalten und im einzelnen bekritteln könnte, und wobei es bloß darauf ankam, immer nur im gegenwärtigen Moment wirksam und bedeutend zu sein.“ Goethe dürfte indes, in seiner Geringschätzung des „Theatralischen“, die Anforderung des großen Briten an sich selbst in bezug auf Stichhaltigkeit auch vor dem strengsten Forum der Logik, unterschätzt haben. Jedenfalls trifft das angezogene Beispiel als Beweis für handgreiflichen Widerspruch nicht zu, indem die Lady Macbeth sehr wohl Kinder gesäugt haben mag, die früh dahinstarben, und Macbeth also tatsächlich keine Kinder

hat. Wir erfahren jedenfalls nichts von solchen, die noch am Leben wären. Wüßten wir von solchen, so würden wir Macduffs Ausruf nicht — hinnehmen, ohne ihn Shakespeare als mißlichen Lapsus anzustreichen, der den Zauberer, dem wir aufs Wort glauben müssen und mögen, diskreditieren würde. Daß Macbeth keine Nachkommenschaft hat, ist für ihn sogar besonders kennzeichnend, dies wird uns nicht nur durch den Ausruf Macduffs zum Bewußtsein gebracht, sondern vor allem auch durch den Neid und die Furcht Banquo gegenüber, den er umbringt, nur weil seiner Nachkommenschaft die Krone prophezeit worden ist. Macbeth der Mörder ist mit gutem Grunde nicht Vater. Auch der übertriebene, ins Pathologische gesteigerte Ehrgeiz der Lady, ihre Vergötterung des Gatten, wird psychologisch begreiflicher, wenn man bedenkt, daß ihre Kinder dahingestorben sind und sie keine mehr zu erwarten hat.

Goethe selbst gewann übrigens von Shakespeares Können als Dramatiker und schließlich auch als Bühnendichter die denkbar höchste Vorstellung. „Wir sehen an allem, was er ausführte," äußerte er 1828 gegen Eckermann, „immer die gleiche Kraft der Produktion, wir kommen in allen seinen Stücken nirgends auf eine Stelle, von der man sagen könnte, sie sei nicht in der rechten Stimmung und nicht mit dem vollkommensten Vermögen geschrieben. Indem wir ihn lesen, erhalten wir von ihm den Eindruck eines geistig wie körperlich durchaus und stets gesunden, kräftigen Menschen." Im Unterschiede von Schiller, dessen Bühnenwerke nur zu deutlich die Spuren seiner Kränklichkeit trügen, bald durch Versagen, bald durch Forcierung der dichterischen Betätigung.

Das Gesetz der „drei Einheiten“ nach französischem Muster, dem Goethe selbst in seiner „Iphigenie“ und noch ängstlicher im „Tasso“ nachgekommen ist, dünkt ihn jetzt das „Dümmste“, dem sich ein Dramatiker unterwerfen könne. Die drei Einheiten seien nur insofern gut, als sie das Faßliche fördern. „Sind sie aber dem Faßlichen hinderlich, so ist es immer unverständig, sie als Gesetz betrachten und befolgen zu wollen (wie dies Byron getan hat). Selbst die Griechen, von denen diese Regel ausging, haben sie nicht immer befolgt; im „Phaëthon“ des Euripides und in andern Stücken wechselt der Ort, und man sieht also, daß die gute Darstellung ihres Gegenstandes ihnen mehr galt als der blinde Respekt vor einem Gesetz, das an sich nie viel zu bedeuten hatte. Die Shakespeareschen Stücke gehen über die Einheit der Zeit und des Ortes soweit hinaus, als nur möglich; aber sie sind faßlich, es ist nichts faßlicher als sie, und deshalb würden auch die Griechen sie untadelig finden. Die französischen Dichter haben dem Gesetz der drei Einheiten am strengsten Folge zu leisten gesucht, aber sie sündigen gegen das Faßliche, indem sie ein dramatisches Gesetz nicht dramatisch lösen, sondern durch Erzählung.“

So wäre Goethe (die Äußerung datiert aus dem Jahre 1825) auch in bezug auf Bühnentechnik schließlich von den Franzosen, die ihm Jahrzehnte hindurch mustergültig gewesen waren, auf den großen Briten zurückgekommen.

Rafael, Mozart und Shakespeare waren in der Vorstellung des greisen Weimarischen Dichterfürsten das vollkommenste an menschlicher Begabung,

was der Menschheit noch zuteil geworden. Sie waren ihm die Unerreichbaren, welche die „Dämonen" mitunter hinstellen, um die Menschheit zu necken und zum besten zu haben, die so anlockend sind, daß jeder nach ihnen strebt, und so groß, daß niemand sie erreicht. „So stellten sie den Rafael hin, bei dem Denken und Tun gleich vollkommen war; einzelne treffliche Nachkommen haben sich ihm genähert, aber erreicht hat ihn niemand. So stellten sie den Mozart hin als etwas Unerreichbares in der Musik. Und so in der Poesie Shakespeare." Letzteren allerdings nicht ganz ohne Vorbehalt. Eckermann, an den die Worte gerichtet waren, hatte zu häufig Goethes Bemängelung Shakespeares zu hören bekommen, als daß Goethe diese Zusammenstellung nicht hätte näher erläutern müssen, er fügt daher hinzu: „Ich weiß, was Sie mir gegen diesen (Shakespeare) sagen können, aber ich meine nur das Naturell, das Große, Angeborene der Natur." So stehe auch Napoleon unerreichbar da.

Wie schon aus diesen Auslassungen unzweideutig hervorgeht — ordnete Goethe sich als Poet dem großen Briten unbedingt unter; er hat dies vier Jahre zuvor auch direkt auf das Unzweideutigste ausgesprochen, da seine „romantischen" Gegner Ludwig Tieck gegen ihn ausspielten und als das größere Talent geachtet wissen wollten. „Tieck ist ein Talent von hoher Bedeutung, und es kann seine außerordentlichen Verdienste niemand besser erkennen als ich selber; allein, wenn man ihn über ihn selbst erheben und mir gleichstellen will, so ist man im Irrtum. Ich kann dieses gerade heraus sagen, denn was geht es mich an, ich habe

mich nicht gemacht. Es wäre ebenso, wenn ich mich mit Shakespeare vergleichen wollte, der sich auch nicht gemacht hat, und der doch ein Wesen höherer Art ist, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe."

Am nächsten kam dem englischen Dichterkönige an natürlicher Begabung als geborenes Talent, in Goethes Vorstellung, — Byron. „Die eigentlich poetische Kraft", sind Goethes eigene Worte (an Eckermann 1825), „ist mir bei niemand größer vorgekommen als bei ihm. In Auffassung des Äußern und klarem Durchblick vergangener Zustände ist er ebenso groß als Shakespeare. Aber —" setzt er freilich hinzu — „Shakespeare ist als reines Individuum überwiegend." Dieses hätte Byron sehr wohl gefühlt. Deshalb spreche er von Shakespeare nicht viel, obgleich er ganze Stellen von ihm auswendig wisse. „Er hätte ihn gern verleugnet, denn Shakespeares Heiterkeit ist ihm im Wege; er fühlt, daß er nicht dagegen auf kann. Pope verleugnet er nicht, weil er ihn nicht zu fürchten hatte. Er nennt und achtet ihn vielmehr, wo er kann, denn er weiß sehr wohl, daß Pope nur eine Wand gegen ihn ist."

Im Grunde hat Goethe, wie wir sehen, seinen Shakespeare nie verleugnet, am wenigsten, was er ihm verdanke —

„Lida, Stern der nächsten Nähe,
William, Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin."

Und doch ist es ihm, wenigstens als Bühnendichter, ihm gegenüber nicht viel anders ergangen, als Byron. Er selbst macht daraus kein Hehl. 1825 zeigt er Eckermann ein englisches Werk, welches in Kupfern

den ganzen Shakespeare darstellte. Jede Seite umfaßte in sechs kleinen Bildern ein besonderes Stück mit einigen untergeschriebenen Versen, so daß der Hauptbegriff und die bedeutendsten Situationen des jedesmaligen Werks dadurch vor die Augen traten. Alle die unsterblichen Trauerspiele und Lustspiele gingen auf solche Weise, gleich Maskenzügen, dem Geiste vorüber, erzählt Eckermann. „Man erschrickt," sagte Goethe, „wenn man diese Bilderchen durchsieht. Da wird man erst gewahr, wie unendlich reich und groß Shakespeare ist! Da ist doch kein Motiv des Menschenlebens, das er nicht dargestellt und ausgesprochen hätte. Und alles mit welcher Leichtigkeit und Freiheit!" Noch einmal behauptet er, daß Shakespeare kein Theaterdichter sei. „An die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem großen Geiste viel zu enge, ja selbst die ganze sichtbare Welt war ihm zu enge.

„Er ist gar zu reich und gewaltig. Eine produktive Natur darf alle Jahre nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zugrunde gehen will. Ich tat wohl, daß ich durch meinen ‚Götz von Berlichingen' und ‚Egmont' ihn mir vom Halse schaffte, und Byron tat sehr wohl, daß er vor ihm zu großen Respekt hatte und seine eignen Wege ging. Wieviel treffliche Deutsche sind nicht an ihm zugrunde gegangen, an ihm und Calderon! —

„Shakespeare gibt uns in silbernen Schalen goldene Äpfel. Wir bekommen nun wohl durch das Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzutun, das ist das Schlimme!"

Wie das Menschtum nichts Ewiges ist, so vermag es auch nichts zu schaffen, was alle Zeiten überdauert. Und so wird Kronos dereinst auch Shakespeares Werke aus den Annalen der Menschheitsgeschichte auslöschen. Dessen war sich unser deutscher Dichterfürst klar bewußt. Der englische Dichterkönig aber wird, da er ihn über alles wertet, in seiner Vorstellung der letzte sein, dem die Uhr abläuft.

Kronos als Kunstrichter.

Saturnus eigne Kinder frißt,
Hat irgend kein Gewissen;
Ohne Senf und Salz und, wie ihr wißt,
Verschlingt er euch den Bissen.

Shakespearen sollt' es auch ergehn
Nach hergebrachter Weise: —
Den hebt mir auf, sagt Polyphem,
Daß ich zuletzt ihn speise.

19. Abschluß des Faust.

Obgleich Goethe, als er den ersten Teil seines Faust in seiner Vollständigkeit 1808 hinausgehen ließ, den zweiten Teil bereits fertig im Kopfe zu haben wähnte, hat er es noch weit über ein Jahrzehnt bewenden lassen bei dem, was er schon zu Lebzeiten Schillers zu Papier gebracht hatte. Erst in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, dank der von Eckermann empfangenen Anregung, hat er sich daran gemacht, den zweiten Teil wirklich auszugestalten und damit sein Lebensgedicht zum Abschluß zu bringen. Nur wenige Tage vor seinem Hingange hat er das Werk endgültig erledigt, indem er es verpackte und sein Siegel darauf drückte. Erst nach seinem Tode sollte das Siegel erbrochen werden. Es war ein Abschied von seiner Zauberkunst, wie der des Prospero im „Sturm". Auch Goethe entließ seinen Ariel.

Im weiteren Verlaufe der Dichtung ist Goethe zwar von dem Thema, das ihn dem Shakespeareschen „Sturme" zugeführt hatte, insofern wieder abgekommen, als Faust den Dichter auf sich beruhen läßt und als Mann der Tat endet. An Stelle der Formschönheit, wie sie die Helena versinnbildlichte, ist die Seelenschönheit die Leuchte geworden, der er nachgeht, an Stelle der Ästhetik die Ethik getreten. Ohne sein künstlerisches Ideal zu verleugnen, hat sich Faust in den Dienst der werktätigen Mensch-

heit als solcher gestellt. Die seelische Läuterung, die ihm als letztes Ziel vorschwebt, hat ein religiöses Gepräge erlangt. Das Gedicht geht auf in seiner Himmelfahrt. Obgleich er sich bis zum letzten Atemzuge keine Ruhe gönnt, tätig bleibt, ist er doch zur Resignation gelangt. Damit aber berührt er sich wieder mit Prospero, dessen dritter Gedanke, nachdem er seiner Kunst entsagt, seines Lebens Tagewerk getan, das Grab sein soll.

Zur dichterischen Veranschaulichung des seelischen Prozesses, wie er sich in Fausts Himmelfahrt abspielt, sind Goethen die Bibel, Dante und mittelalterliche Wandgemälde, wie die im Friedhof zu Pisa, und nicht Shakespearesche Gestaltungen vorbildlich gewesen. Und doch umschwebt ihn unverkennbar Shakespeares Genius bis zuletzt, leitend und fördernd. Graben die Lemuren Faust das Grab, so gibt ihm das Lied, welches die Totengräber im Hamlet, in der Friedhofsszene, anstimmen, die Verse ein, die er ihnen in den Mund legt.

„Ein Grabscheit und ein Spaten wohl,
Samt einem Kittel aus Lein,
Und o, eine Grube, gar tief und hohl
Für solchen Gast muß sein —“

heißt es im Hamlet. Hieraus hat Goethe vier Zweizeiler gesponnen, welche die Lemuren als Solo und Chor im Wechselgesang, bei der Grablegung, anstimmen.

Lemur (Solo): Wer hat das Haus so schlecht gebaut
Mit Schaufeln und mit Spaten?
Lemuren (Chor): Dir, dumpfer Gast im hänfnen Gewand,
Ist's viel zu gut geraten.

Lemur (Solo): Wer hat den Saal so schlecht versorgt?
Wo bleiben Tisch und Stühle?
Lemuren (Chor): Er war auf kurze Zeit geborgt;
Der Gläubiger sind so viele.

Der Ausgang der gesamten Faustdichtung bringt auch den „Sturm" wieder in Erinnerung. Auch sie hat letzten Endes zum Inhalt: Seelenläuterung. Auch Goethes Faustdrama wirkt reinigend und befreiend wie ein zum Austrag gekommener Gewittersturm.

Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund!
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen, gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug,
Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.

Könnte diese Worte des Pater Profundus nicht auch Prospero gesprochen haben? Auch zum allerletzten Worte: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" — würde Shakespeare sein Amen nicht versagt haben.

„Wir sind von solchem Stoff, aus dem die Träume werden, und unser kurzes Leben umfaßt ein Schlaf."

Vor allem: auch Goethen ging die Dichtung in Wohllaut auf, wird die Dichtkunst — Musik. Wie Shakespeares „Sturm", ist auch der zweite Teil von Goethes Faust von Anfang bis zu Ende in Musik getaucht, von Musik getragen und durchklungen. — Was der Astrolog, als Herold, ver-

kündet, da Faust Helena und Paris von den Müttern heraufholt und vor die erstaunten Augen des Kaisers und seines Hofstaates zaubert, trifft offenbar auf Goethes ganze Faustdichtung als solche zu.

Und nun erkennt ein Geister-Meisterstück!
So wie sie wandeln, machen sie Musik.
Aus luft'gen Tönen quillt ein Weißnichtwie,
Indem sie ziehn, wird alles Melodie —

Ein Geister-Meisterstück! Genau wie es Prospero-Shakespeare von sich forderte und in seinem „Sturm", seinem Testament, mit so unvergleichlicher Meisterschaft vollbrachte. Auch Goethes Faust ist sein dichterisches — Testament. Wie er mit Shakespeare anhob, so hat er auch mit ihm geschlossen.

Schlußbetrachtung.

Blicken wir auf den zurückgelegten Weg kurz zurück. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Hauptetappen. Ziehen wir das Ergebnis.

Die Einwirkung Shakespeares auf die Entwicklung von Goethes Genius kann gar nicht zu hoch veranschlagt werden. Goethe ward, wie er selbst nicht müde geworden ist, hervorzuheben, von dem Tage an, da er die erste Seite in ihm las, ein anderer Mensch. Es fiel ihm wie Schuppen von den Augen, er erlebte eine neue Weltanschauung, bekam für Leben und Kunst einen völlig neuen

Maßstab an die Hand. Er fühlte seine Existenz „um eine Unendlichkeit erweitert". Gelangte an den Urquell seines eigenen Seins. „Ich sprang in die freie Luft, und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte." Um aus dem flachen Wasser herauszukommen, aus dem er selbst, im Anschluß an die französierende Richtung Gottscheds und das Spießbürgertum an der Pleiße, geraten war (man denke nur an seine „Mitschuldigen!"), in die Tiefe des offenen Meeres freier Dichterkraft hinauszukommen, bedurfte es, wie er sich allgemach überzeugte, „fast einer neuen Schöpfung".

Diese tiefgreifende, innerste Umwälzung erfüllte sich während seiner Straßburger Zeit, im innigen Geistesaustausch mit Herder. Die Franzosen waren abgetan. Fortab kannte Goethe keinen höheren Ehrgeiz, als in die Fußtapfen des großen voranschreitenden „Wanderers" zu treten — womöglich ein deutscher Shakespeare zu werden. Götz, Werther, Faust, Egmont markieren die entscheidenden Anläufe dazu.

Welche gewaltige Strecke Weges er in den drei Jahren, seit seiner Abfahrt aus Leipzig bis zur Rückkehr nach Frankfurt, von Straßburg her, zurückgelegt hatte, von den Tagen, da ihm Wieland mit seiner „süßen Malerei", seinem Musarion, der Adäquateste gewesen war, bis zu dem Tage, da ihm der große Brite als „Will of all Wills" aufgegangen war, bekundet seine übermütige Satire „Götter, Helden und Wieland". Wie schreckt da der gute Wieland zurück vor der Erscheinung des leibhaftigen Herkules! „Ich habe nichts mit Euch zu schaffen, Koloß." — Hatte er sich ihn doch nur als einen „stattlichen Mann mittlerer Größe" vor-

gestellt. Herkules aber fordert ihn auf: in sich zu gehen und den Göttern seine „Noten übern Homer" abzubitten. Daß ihm die Gestalten im Homer zu groß seien, will er ihm gern glauben. Die „Noten übern Homer" aber waren Wielands Anmerkungen zu seiner Verdeutschung der Shakespeareschen Bühnenwerke!

Die Übersiedelung nach Weimar schien Goethe zunächst erst recht zu einem unentwegten Jünger des großen Briten machen zu sollen. Es erschloß sich ihm, wenn auch nur im Hoflager eines Duodezfürstentums, die „große Welt". Zugleich verwuchs er so eng mit dem Theaterwesen, daß er, ähnlich wie sein Wilhelm Meister, sich darin zu verlieren drohte und dabei, streng genommen, doch nicht über den Dilettantismus hinauszukommen. Indes das Theatralische lag ihm als Dichter nun einmal nicht. Je eingehender er sich mit der Bretterwelt befaßte, je gründlicher er sie kennen lernte, desto geringwertiger nur scheint er sie im Grunde seiner Seele eingeschätzt zu haben. Dabei war er wieder so unter den Einfluß der französischen Klassiker, insbesondere Racines, des idealen „Hofdichters", geraten, daß er den Hamlet von Voltaires „trunkenem Wilden" entsprechend zustutzen zu müssen meinte. Noch immer hatte er kein Shakespearesches Stück auf der Bühne gesehen!

„Iphigenie", „Tasso", die „Natürliche Tochter" waren ebensoviele Schritte, den „regelmäßigen" Franzosen zu, wie von dem „unregelmäßigen" großen Briten ab, bis er geradewegs bei Voltaire einkehrte.

Indes bildete Shakespeare doch immer den

Grundstrom seiner ganzen Dichtung: indem er seinen Faust wieder aufgreift, steuert er so mit vollen Segeln wieder in das Fahrwasser des großen Briten, daß er ihm mehr als je unmittelbar vorbildlich wird. Nicht nur in Einzelheiten. In dem Maße, daß der zweite Teil seines Faust an Shakespeares „Sturm" sich noch unmittelbarer anschließt, als selbst „Götz" und „Egmont" an dessen Historien. Während er 1812 noch „Romeo und Julia" zuschneiden konnte, als hätte er das Stück Vater Gottsched genehm machen wollen, er auch noch in der Abhandlung „Shakespeare und kein Ende" hartnäckig bei dem Paradoxon beharrt, daß der große Brite bei seinen Dramen gar nicht an die „Bretterbühne" gedacht haben könne (so wenig eigneten sich seine Dramen für diese!), wird er schließlich, allerdings erst nachdem er selbst aufgehört hatte, Theaterdirektor zu sein, mit Schlegel und Tieck für die völlig unverstümmelte, uneingeschränkte Bühnenaufführung der Shakespeareschen Stücke stimmen. Er wirft nur die Frage auf, ob wir noch fähig und willens seien: Derbheiten und Roheiten, solche Grausamkeiten von der Bühne aus entgegenzunehmen, an denen freilich die Menschen im Zeitalter der Elisabeth keinen Anstoß genommen hätten. Er selbst hat offenbar sich nicht nur an derartigen „Ausschreitungen" gestoßen — ihm war nach wie vor das „Tragische" mehr oder minder ein noli me tangere, das ihn zu schmerzlich, zu wehmütig berührte, als daß er ihm nicht, wie im Leben, so auch in der Dichtung, lieber aus dem Wege gegangen wäre. Er war nun einmal kein Tragiker und daher auch kein vollwertiger Dramatiker. Und so hat er auch den englischen Dichterkönig

in seiner Eigenschaft als solchen, und insbesondere als Bühnendichter nicht voll zu werten und zu nutzen vermocht.

Um so uneingeschränkter hat er ihn als dichterischen Genius kurzweg gewertet. Nicht nur als solchen, auch wegen seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung. Nicht nur ästhetisch, sondern auch religiös und ethisch. Wie Eingangs als Jüngling, da er ihn als voranschreitenden Wanderer feierte, dem ein jeder um seines Seelenheiles willen nachschreiten sollte, so wird er als siebzig- und achtzigjähriger kein höheres Vorbild kennen. Gesellt sich ihm Shakespeare doch unmittelbar zum „Weltgeist". Wie hieß es doch in „Shakespeare und kein Ende"? — „Niemand hat vielleicht herrlicher als er die erste große Verknüpfung des Wollens und Sollens im individuellen Charakter dargestellt." — — Indem er das Notwendige sittlich mache, verknüpfe er „zu unserm freudigen Erstaunen" die „alte Welt", will heißen die religiös-ethische Weltanschauung, wie sie die griechische Dichtung wiederspiegelt, und die neue, unsere eigenste. Welches „Wunder" der „große und einzige Meister" geleistet habe. Er habe das Glück gehabt, zur „rechten Erntezeit" zu kommen, in einem „lebensreichen, protestantischen Lande" zu wirken, „wo der bigotte Wahn eine Zeitlang schwieg, so daß einem wahren Naturfrommen, wie ihm, die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne bezug auf irgendeine bestimmte Religion religiös zu entwickeln." — Die „Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens" seien die große Base, worauf seine dichterischen Werke ruhen.

Nach Goethe sind wir auch religiös-ethisch über Shakespeare nicht hinausgekommen; muß der große Brite, wollen wir weiter kommen, unser Leitstern bleiben, wie für die Dichtkunst, so für die Lebensansicht überhaupt. Je höher wir Goethes Weltanschauung und Dichtung werten, desto mehr haben wir Ursache, nicht zu vergessen, daß er, nach seinem eigenen Geständnisse, auf der Höhe seines Greisenalters, im Rückblick auf den Werdegang und die Ernte seines ganzen Lebens, William Shakespeare verdankte, was er geworden war. Die ganze Tragweite dieses seines Bekenntnisses haben wir deutlich ermessen können an dem Gewichte seiner einzelnen Dichterwerke: erst seitdem er mit dem englischen Dichterkönige in engste Fühlung gekommen und nur soweit und solange dies der Fall war, ist er jener Goethe, in welchem wir Deutsche unsern Dichterfürsten verehren.

Was von Goethe gilt, gilt erst recht von seinem Nächsten, unserm Schiller, dem Dramatiker von Gottes Gnaden, der nicht nur Shakespeare, sondern auch schon Goethen selbst zur Voraussetzung hat. Davon in einem dritten und letzten Bande.

188771
LG.H
B671s
Author Böhtlingk, Arthur
Title Shakespeare und unsere Klassiker. Vol.12.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 20 04 05 017 9